

Kunstgeschichte

Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) und
die konstruktivistische Bewegung

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von:
Ursula Grzechca
aus Bytom

1986

Kunstgeschichte

Kobro (Katarzyna Kobro-Strzemińska) und
die konstruktivistische Bewegung

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von:
Ursula Grzechca
aus Bytom

1986

Der in Zusammenhang mit dieser Arbeit angefertigte
Werkkatalog ist im Kunsthistorischen Institut der
Universität Münster hinterlegt.

Tag der mündlichen Prüfung: 14.02.1986

Dekan:	Herr Prof. Dr. G. Ressel
Referent:	Herr Prof. Dr. Franz Matsche
Korreferent:	Herr Prof. Dr. Karl Noehles

Vorwort

Ich möchte allen danken, die zum Entstehen dieser Untersuchung beigetragen haben.

Diese Dissertation wäre ohne einen Studienaufenthalt in Polen nicht möglich gewesen. Die Inventarisierung am Museum für Kunst in Łódź und das Quellenstudium an der dortigen Bibliothek, sowie an den Universitäts-Bibliotheken in Wrocław, Kraków und Warszawa ermöglichte mir ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und der Polnischen Akademie der Wissenschaften (PAN). Allen, die mir in Polen in sehr zuvorkommender Weise geholfen haben, insbesondere Herrn Dir. Ryszard Stanisławski, M.A., Frau Janina Ojrzynska, M.A., Herrn Dr. Jacek Ojrzynski, sowie Frau Dr. Nika Mazurowska, gilt mein besonderer Dank.

Die zügige Materialaufarbeitung und -auswertung ermöglichte mir anschließend ein Stipendium des Instituts für Begabtenförderung der Konrad-Adenauer-Stiftung.

Mein Dank gilt ebenfalls allen, die mir in den verschiedenen Phasen der Arbeit kritische, sachkundige und geduldige Diskussionspartner waren, u.a. Herrn Prof. Dr. Franz Matsche (Institut für Kunstgeschichte, Münster), der diese Dissertation betreut hat.

Nicht zuletzt danke ich ganz herzlich Frau Renate Uhlenhaut für die geduldige Textkorrektur, sowie Frau Gabriele Boenigk für die sorgfältige und zügige Maschinenschrift der vorliegenden Arbeit.

Inhaltsübersicht

Band I

	<u>Seite:</u>
I. 1.	Einleitung 4
2.	Forschungsstand 6
3.	Darstellungsweise und Vorgehen 19
II. 1.	Das Werk Katarzyna Kobros vor seinem biographisch-historischen und kulturellen Hintergrund 21
1.1.	Tabellarische Kurzbiographie 21
1.2.	Biographie und künstlerischer Werdegang 22
1.2.1.	1917 - 1920: Moskau 22
1.2.2.	1920 - 1922: Smolensk 23
1.2.3	Kobros künstlerische Aktivitäten in Rußland vor dem Hintergrund der sowjeti- schen Kulturpolitik von 1917 bis 1922 25
1.2.4.	1922 - 1924: Wilna 28
1.2.5.	1926 - 1929: Szczekociny 30
1.2.6.	1929 - 1931: Koluszki 31
1.2.7.	1931 - 1939: Łódź 34
1.2.8.	1939 - 1951: Wilejka/Łódź 35
1.3.	Die Kunstsituation in Polen im beginnenden 20. Jahrhundert 38
1.3.1.	Anfänge der polnischen Avantgarde im Bereich der bildenden Künste 38
1.3.2.	Die konstruktivistische Bewegung Polens 43
1.3.3	Gruppierungen der konstruktivistischen Bewegung in ihrer zeitlichen und ideellen Entwicklung 45

Inhaltsübersicht

	<u>Seite:</u>
III. 1. Das Oeuvre Katarzyna Kobros	61
1.1. Tabellarische Werk- und Veröffentlichungs- übersicht	61
2. Beschreibung, Analyse, motiv- und typen- geschichtliche Einordnung der Werkgruppen	64
2.1. "Wirkliche Materialien im wirklichen Raum" (Tatlin)	64
2.2. Formen und Illusion des Schwebens im "wirklichen Raum"	71
2.3. Der Raum als Gestaltungsobjekt Exkurs: Die Unismus-Theorie Władysław Strzemińskis	81 90
2.4. Die unistische Plastik	96
2.4.1. Monochrome Konstruktionen	96
2.4.2. Polychrome Konstruktionen	105
2.4.3. Der Architektur-Entwurf	110
2.4.4. Proportionalität der Formen Exkurs: Das anthropometrische Maß	114 119
2.4.5. Die Rekonstruktionen der architektonisierten Skulpturen	128
2.5. Gestaltung der Masse	134
3. Pastell- und Aquarellbilder	140
IV. 1. Die Stellung des Oeuvres Katarzyna Kobros innerhalb der Kunstgeschichte	142
1.1. Vergleich mit der bildhauerischen Tradition	142
1.2. Vergleich mit der Avantgardemalerei	146
2. Parallelen zur Ikonenmalerei	150
V. Zusammenfassung	158

Inhaltsübersicht

Seite:

Band II

Werkkatalog 1

Bemerkungen zum Werkkatalog 1

Abbildungsnachweis 33

Anmerkungen zu Kapitel I 34

" zu Kapitel II 40

" zu Kapitel III 61

" zu Kapitel IV 78

VI. Literaturverzeichnis 83

Bildanhang

I. 1. Einleitung

"Häufig wird uns vorgeworfen, daß man unsere Kunst nicht verstehe. Doch diese Vorwürfe ergeben sich aus einer falschen Einstellung des Betrachters: sobald er keine Natur oder literarische Anekdote sieht, weiß er nicht, wonach er im Kunstwerk suchen soll" (1).

Diese provokative Behauptung Katarzyna Kobros und ihres Mannes Władysław Strzemiński nahm ich zum Anlaß für die vorliegende Untersuchung.

Zwar richtete sich der Vorwurf, den das Künstlerehepaar erhob, an den Betrachter der 30er Jahre, doch auch heute bestehen noch immer Schwierigkeiten, mit einer so "wortkargen" Kunst wie der Katarzyna Kobros umzugehen. Diese Tatsache wiegt umso schwerer, als gerade in Kobros Werk eine der Quellen für das gewandelte Werkverständnis und die Gestaltungsweise der Skulptur unserer Gegenwart liegt.

Die genannten Schwierigkeiten betreffen allerdings nicht nur die bloße Betrachtung ihres Schaffens, sondern auch dessen wissenschaftliche Untersuchung. In der Tat enthält Kobros Werk keine "literarische Anekdote", keine "Natur"-Darstellung - also nichts, was den Zugang zu ihren Plastiken über das Erfolgserlebnis des Wiedererkennens erleichtern würde.

Will man also der Herausforderung der Künstlerin begegnen, dann stellt sich die Frage, mit welcher wissenschaftlichen Methode die Schwierigkeit des mangelnden Verständnisses überwunden und ein Zugang zum Werk Katarzyna Kobros erschlossen werden könnte. Die Vorgehensweise müßte auf drei wesentliche Fragenkomplexe antworten:

1. Wer war Katarzyna Kobro? Vor welchem historischen, sozio-kulturellen, kunst- und geistesgeschichtlichen Hintergrund muß ihr Leben und ihr Werk betrachtet werden?
2. Wie sieht ihr Oeuvre aus? Findet darin eine Entwicklung oder Ideenrezeption damals vorherrschender Kunstrichtungen statt? Läßt sich derartiges an nicht-gegenständlichen Formen überhaupt ablesen?
3. Wie kommt es zu ihrem Werkverständnis? In welcher kunsthistorischen Tradition steht Katarzyna Kobros Werk?

Bei der ersten Sichtung des Materials, d.h. der theoretischen Schriften und künstlerischen Werke Katarzyna Kobros, gelangte ich zur Aufstellung von vier Thesen, deren Gültigkeit im Anschluß an die Beantwortung der drei genannten Fragenkomplexe überprüft werden:

1. These: Katarzyna Kobros plastisches Werk muß in Abgrenzung zur akademischen Bildhauerei des beginnenden 20. Jahrhunderts verstanden werden.
2. These: Zu bildhauerischen Problemen im traditionellen Sinne gelangt die Künstlerin erst durch eigene Experimente im plastischen Bereich.
3. These: Ihr plastisches "Vokabular" leitet Katarzyna Kobro aus der Avantgardemalerei ab.
4. These: In ihrem Werkverständnis lassen sich Parallelen zur traditionellen Ikonenmalerei feststellen.

I. 2. Forschungsstand

Die nationale und internationale Beachtung des Werkes Katarzyna Kobros sowie seine wissenschaftliche Bearbeitung gehen zumeist auf die Ausstellungstätigkeit des Museums für Kunst (Muzeum Sztuki) in Łódź zurück, welches im Besitz des Oeuvres der Künstlerin bzw. seiner Rekonstruktionen ist.

So wurde in den fünfziger Jahren das Oeuvre Katarzyna Kobros unter dem ersten Direktor des Museums, Marian Minich, als eine Phase in der logischen Entwicklung der Moderne vom Kubismus zum Konstruktivismus im "neoplastischen Raum", einem von Kobros Mann, Władysław Strzemiński, gestalteten Ausstellungsraum des Museums, präsentiert, wissenschaftlich aber nicht weiter bearbeitet.

Zwischen 1950 und 1960 führten politische und ideologische Veränderungen im Land zur Umgestaltung des Raumes und zum Ausschluß des Werkes Katarzyna Kobros. Einzig Mieczysław Porębski verwies 1950 (2) auf die Bedeutung ihrer Plastiken als "architektonische Organisation des Raumes". Doch auch in inoffiziellen Künstlerkreisen jener Zeit überwog die Bedeutung der Ideen Władysław Strzemińskis, der mit seinem Buch "Theorie des Sehens" ("Teoria widzenia"), 1958 ein wichtiges Werk für die damalige Künstlergeneration geschaffen hatte.

Erst 1957 kam es zur öffentlichen Wiederbeachtung der Skulpturen Kobros, allerdings mit Betonung der Objekte, die architektonisch realisiert werden konnten (3). Der im selben Jahr erschienene Artikel von Julian Przyboś (4) versucht die öffentliche Darstellung des Oeuvres wieder zurechtzurücken. Przyboś ging dabei stärker auf das Problem der "Raumplastiken" ein und verlagerte das Gewicht ihrer Bedeutung vom Funktionalen auf den künstlerischen Inhalt.

Dank seines Engagements für die Kunst der Avantgarde kam es 1957 zur Pariser Ausstellung "Précurseurs de l'art abstrait en Pologne" in der Galerie Denise René, bei der Werke von Malewitsch, Strzeżewski, Stażewski, Kobro und Berlewi gezeigt wurden. Die Ausstellung erregte allerdings wegen der zu jener Zeit in Paris vorherrschenden "art informel" und "op-art" wenig Aufsehen. Einzig Künstler, die für die Rückkehr zur geometrischen Struktur der Formen eintraten wie Jean Arp, Richard Mortensen, Victor Vasarely und Marcel Brion (5), zeigten starkes Interesse für die polnische Kunstrichtung. Noch während der Vorbereitungen für die Pariser Ausstellung diskutierte Przyboś öffentlich über den internationalen Rang der Werke Katarzyna Kobros (6), womit er allmählich sowohl ein größeres nationales als auch internationales Interesse für ihre Skulpturen erreichte. Als erstes Anzeichen hierfür kann die 1960 in New York von Michael Seuphor organisierte Ausstellung "Construction and Geometry in Painting" gewertet werden (7). Zur gleichen Zeit organisierte Max Bill die Ausstellung "Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung" in Zürich (8), auf welcher Kobros Skulpturen ebenso vertreten waren wie die Werke der restlichen Teilnehmer der Pariser Ausstellung.

Die Bedeutung dieser Künstler und ihrer Gruppe "Blok" wurde 1964 noch bewußter in der Ausstellung "Mondrian, De Stijl and Their Impact" (9), in deren Konzeption die Verbindung und die Kontakte zwischen "Blok" und "De Stijl" von A.M. Hammacher besonders herausgestellt wurden.

Zwei Jahre später, 1966, versuchte Przyboś die Bedeutung der Skulpturen Kobros auch im Hinblick auf ihre Funktionalität und Umsetzbarkeit in Architektur hin zu erweitern. Er wies dabei auf Oskar Hansen hin, der in der Architektur - laut Przyboś - das fortsetzte, was Kobros Skulpturen bereits an Ideen beinhalteten, nämlich den offenen Körper, frei von begrenzenden Wänden (10).

Ein verstärktes internationales Interesse für die polnische Avantgarde und speziell für Kobro kam in den 60er Jahren auf, als zahlreiche Untersuchungen über die Pariser Gruppen "Cercle et Carré" und "Abstraction/ Création" angestellt wurden (11). Bei einer dieser Untersuchungen stieß der Kunstkritiker Gassiot-Talbot auf Notizen über Kobro, die beiden Gruppen in den 30er Jahren angehört hatte. Allerdings vermutete er hinter dem Namen einen Mann, dessen Skulpturen er in Anbetracht der damaligen englischen Plastik (12) bahnbrechend nannte. Er sah in ihnen bereits die gleiche Bestimmung des Raumes mit Flächen verwirklicht, dieselbe Vorliebe für gekrümmte, barocke und unterbrochene Rhythmen wie in diesen Objekten. Gassiot-Talbot beschloß seine Besprechung mit der Bemerkung, daß er in Anbetracht der Begegnung mit dem Werk des Künstlers "... mehr von diesem Kobro wissen möchte" (13).

Gegen Ende der sechziger Jahre setzte auch eine neue Etappe in der musealen Darstellung und wissenschaftlichen Bearbeitung des Werkes des Künstlerehepaares Kobro-Strzemiński ein. Sie begann unter dem zweiten Direktor des Museums für Kunst in Łódź, Ryszard Stanisławski. Dieser arbeitet bis heute systematisch an der Eingliederung der Werke der polnischen Avantgarde in die internationale Kunstentwicklung. Eröffnet wurde diese Phase mit der Pariser Ausstellung "Peinture moderne polonaise. Source et recherches" (14). Der hierzu erschienene Katalog brachte erste umfassende Informationen über Katarzyna Kobro und führte zu großer Beachtung unter den Kunstkritikern (15). Ein unmittelbarer Erfolg dieser öffentlichen Darstellung war die Teilnahme der "Raum-Kompositionen" Kobros an der Straßburger Ausstellung "L'art en Europe de 1925" (16). Hier wurden sie in die Reihe der grundlegenden künstlerischen Schöpfungen eingereiht, die mit den Werken von Munch, Matisse, Braque und Picasso begonnen hatte und in der Generation der Künstler der 20er Jahre ihre Fortsetzung fand.

Ein Jahr darauf, 1971, fand in Łódź die 40-Jahr-Feier der internationalen modernen Kunstkollektion im Museum für Kunst statt, zu welcher ein Katalog mit Beiträgen über die zur Gruppe "a.r." (17), die diese Kunstkollektion zusammengetragen hatte, herausgegeben wurde. Darin findet sich der erste, das Gesamtwerk Kobros umfassende Katalogbeitrag von Janusz Zagrodzki (18). Neben einer Untersuchung der von Kobro und der minimal art gemeinsam erstrebten Ziele präsentierte Zagrodzki das Werk Kobros erstmalig als völlig eigenständig neben dem ihres Mannes. Darauf hin erschien ein Jahr später ein Artikel Michael Seuphors, der Kobros Plastiken als die in ihrer Entwicklung am weitesten fortgeschrittenen der 20er Jahre bezeichnete (19).

Im selben Jahr hat auch Andrzej Turowski, der die Bewegung des Konstruktivismus und darin speziell die Werke Strzemińskis untersuchte, auf Kobros Skulpturen als eigenständige Schöpfungen hingewiesen. Er äußerte die Überzeugung, daß beide Künstler einander inspiriert hätten, was schließlich zu den sich ergänzenden Theorien des Unismus und der architektonischen Raum-Rhythmen geführt habe (20).

Die ständige Betonung des in Theorie und Gestaltungsweise eigenständigen Werkes Katarzyna Kobros zunächst durch polnische Literaten (s. Przyboś) und dann auch durch die internationale Kunstkritik (z.B. Gassiot-Talbot) führte auch bei den Kunstwissenschaftlern allmählich zum wachsenden Interesse für das Oeuvre der Künstlerin. Erschwert wurde die Beachtung ihres Werkes allerdings durch die Tatsache, daß zahlreiche Skulpturen im Krieg zerstört worden waren und nur noch in Reproduktionen vorlagen. Da es zum Verständnis der Entwicklung in ihrem Gesamtwerk unbedingt notwendig war, ließ Stanisławski die zerstörten Skulpturen ergänzen bzw. rekonstruieren (21). Dazu Zagrodzki: "Während der Vorbereitungen der Ausstellung Polnischer Konstruktivismus (1972) stand das Kollektiv, welches die Exposition vorbereitete, vor der ernsthaften Schwierigkeit, eine geeignete Methode zu finden, das durch den Krieg deformierte Werk Kobros zu zeigen.

So wurde die Vervollständigung des bestehenden Werkes, einschließlich der Wiedereingliederung der in der Ganzheit wesentlichsten der verlorengegangenen Kompositionen zur augenblicklichen Notwendigkeit" (22).

Zusammen mit den erhaltenen Originalen (Abstrakte Komposition I, Kat.Nr. 7; Abstrakte Skulptur I, Kat.Nr. 8; Raum-Skulptur II, Kat.Nr. 13 und die Raum-Kompositionen I-VI, Kat.Nrn. 12, 15, 17-20; und VIII-IX, Kat.Nrn. 22-24) wurden die Rekonstruktionen nun von 1973 an auf Ausstellungen im westeuropäischen Ausland gezeigt und damit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. So war Kobro auf der Ausstellung "Constructivism in Poland 1923-1936 - "Blok", "Praesens", "a.r." in Essen und Otterlo 1973 (23) mit 16 Objekten vertreten.

Die abschließenden Ausstellungskritiken schrieben Dieter Honisch und Richard Häsli. Während Honisch auf Kobros Vorwegnahme struktureller Untersuchungen der westdeutschen Gruppe "Zero" und des amerikanischen "hard-edge" sowie des Bildgegenstandes bei Frank Stella oder Ellsworth Kelly hinwies (24), verglich Häsli Kobros Skulpturen mit denen George Vantongerloo. Beim Abwägen beider künstlerischer Konzepte entschied sich Häsli für das Konzept Katarzyna Kobros, da sie einen höheren Grad an Raumbeherrschung erreicht habe. Im Vergleich zu ihrem Werk sah er sogar jüngste Bemühungen europäischer und amerikanischer Künstler als geschickte Modifikationen des Vorbildes an (25). Der Ausstellungskatalog beinhaltete - ähnlich allen folgenden Katalogen - Beiträge zur Entwicklung des polnischen Konstruktivismus (26), zum Werk der anführenden Persönlichkeiten dieser Bewegung (27) und Auszüge aus dem theoretischen Werk jener Künstler (28).

Nach einer im Dezember 1975 organisierten Ausstellung in Stockholm (29), begleitete der Katalog der Ausstellung in Essen und Otterlo auch weitere Ausstellungen in New York, Buffalo und Chicago (30). Zur Ausstellung von 1977 in Montreal (31) erschien ein eigener

Katalog mit vergleichbaren Beiträgen. In den Ausstellungsbesprechungen von Patricia Kaplan (32) und Hilton Kramer (33) gaben diese ihrer Überraschung über die Qualität der Skulpturen Kobros Ausdruck.

Beide Autoren wiesen außerdem darauf hin, daß Kobro wesentliche Tendenzen der minimalart bereits vierzig Jahre zuvor vorweggenommen habe.

1977 erschien für die internationale Forschung wichtiges Material in Form einer Zusammenstellung von ausgewählten Texten von Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński - übersetzt ins Französische (34). Somit waren nun neben der Präsentation der - weniggleich ausgewählten - Skulpturen von Katarzyna Kobro (35) auch die Texte der Forschung zugänglich gemacht, die eine wissenschaftliche Bearbeitung dieses Teilerwerkes möglich machten. Die Materialkenntnis wurde noch durch weitere Ausstellungen ergänzt und vertieft (36).

Infolge der Ausstellungskonzeption, nur einen Teil aus ihrem Gesamtwerk zu präsentieren, nimmt sich die wissenschaftliche Bearbeitung in Westeuropa und in Amerika nur die suprematistischen und unistischen Skulpturen Kobros zum Gegenstand. Untersucht werden einerseits Kontakte zu internationalen Gruppen wie "Abstraction-Création" und andererseits die sich aus diesen Beziehungen und dem konstruktivistischen Werk insgesamt ergebenden Folgen für die Kunst. So beschreibt Gladys Fabre die Rolle des polnischen Unismus wie folgt:

"L'Unisme" polonais apparaît comme une des manifestations les plus avancées et les plus précoces du pur formalisme en art, car il rejette les contextes extra-picturaux, tout fondement politico-religieux qui tendraient à justifier l'art pour autre chose qui lui-même. La position extrémiste de Strzeminski et de sa femme Kobro (en sculpture) cherche à abolir l'opposition entre la figure et le fond, la composition, la tension dynamique, le contraste de couleurs au profit de l'unité organique de l'oeuvre qui doit, selon eux, être appréhendée dans sa totalité par une lecture immédiate.

Cette autonomie totale de l'art vis-à-vis des fondements extra-picturaux revendiquée dans sa forme la plus absolue par l'Unisme polonais est une des acquisitions les plus importantes des années 30. Elle permettra à la jeune génération de créer à partir de critères exclusivement formels, pour ne pas dire souvent optiques " (37).

Schon die Aussage, der polnische Unismus sei eine der frühesten und fortschrittlichsten Äußerungen eines reinen Formalismus, zeugt von einem grundlegenden Mißverständnis in dieser Richtung. Der Unismus verstand sich auf keinen Fall als Formalismus, wovon ein Zitat Mies van der Rohes in der ersten Ausgabe des "Blok" (38) zeugen mag. Darin wurde sein Ausspruch: "Form als Ziel ist Formalismus, den wir ablehnen..." zitiert und von der Bewegung in ihr künstlerisches Programm aufgenommen. Auch Fabres Zusammenfassung zum Werk Strzemińskis und Kobros muß im Einzelnen korrigiert werden. Sowohl Strzemiński als auch Kobro versuchten nicht in allen Phasen ihres Werkes, einen außerbildlichen Kontext zu unterdrücken und arbeiteten sehr wohl mit dynamischer Spannung und mit Farbkontrasten. Außerdem muß berücksichtigt werden, daß Kobros Gesamtwerk auch Skulpturen beinhaltet, welche sich nicht unter die Feststellung: "... Kobro cherche à abolir l'opposition entre la figure et le fond, ..." subsumieren lassen (s. Akte).

Ähnliche Einschränkungen müssen für die ansonsten sehr wichtige Arbeit von Margit Rowell gemacht werden. Die Konzeption ihrer Ausstellung "the planar dimension" und der dazugehörige Katalogbeitrag nimmt eine Einteilung der Exponate jener Ausstellung in vier Gruppen und somit in eine entwicklungsge-schichtliche Reihe vor.

Sie reicht zunächst vom analytischen Kubismus Picassos zum futuristischen Hinaustreten in den Raum mit einer Ablösung der nach der Natur gestalteten Formen durch artifizielle. Im nächsten Schritt stellt sie eine neue Material- und Raumaussage von den Arbeiten Archipenkos bis hin zu Wladimir Tatlin dar. Die folgende Phase beinhaltet Raumüberlegungen des Dada von den Reliefs Jean Arps bis zu den Objekten Kurt Schwitters. In der vierten und letzten Gruppe versucht Rowell eine zweite Stufe des Konstruktivismus mit seiner End- und gleichzeitigen Hochphase in Form von Raum-Kompositionen Katarzyna Kobros zu verdeutlichen. Eine solche Entwicklungsreihe läßt sich zwar vornehmen, betrachtet allerdings alle Exponate nur unter dem Aspekt der zielgerichteten Entwicklung zur "planar dimension" hin. Es wird dabei nicht berücksichtigt, ob die Künstlerin die flächige und ebene Dimension nicht zu einem anderen Zweck benutzt haben könnte. Somit entzöge sich das Werk der Vergleichbarkeit mit Arbeiten der genannten Künstler und die Reduktion des Werkes Katarzyna Kobros auf diesen einen Aspekt wäre nicht mehr legitimiert. Margit Rowell stellt ihre Einordnung und Einschätzung des Werkes der Künstlerin folgendermaßen dar: "Her work is a synthesis of painting, sculpture und architecture (or surface, plan and actual space) designed for a new social context. Many of Kobros contemporaries idealized their modestly scaled efforts into architectural projects, she, however, did not. Nevertheless, the premises developed in these unassuming but powerfully original spatial objects show a comprehensive understanding of basic architectural principles... Kobro's ideals, objectives and small-scale models exemplify one of the most significant interpretations of the planar dimension in Europe in the 1930s.

Metaphorically, the plane became the basic structural component of an open classless society. Aesthetically, it was a marker articulating a dynamic, rhythmic space. In both instances the plane lost its original value as a concrete surface area; in its ideal state, it would be infinitely penetrable, even invisible. Space was the substance of the new art" (39).

Hierzu müssen mehrere Einwände gemacht werden:

1. Kobros Gesamtwerk umfaßt auch Skulpturen mit ganz anderen Raum- und Strukturaussagen (s. Akte), so daß die ebene Dimension nicht allein als vorrangiges Ziel im Gesamtwerk Kobros angesehen werden kann, und im Vergleich aller Bemühungen auch andere Aussagen wichtig werden.
2. Eine Einreihung in den kunsthistorisch zwar sehr interessanten und ergiebigen zielgerichteten Entwicklungsweg von Picasso zu Kobro setzt eine, das einzelne Werk vom Gesamtschaffen isolierende Betrachtung voraus, die die Schlüssigkeit des Objektes allein zu hoch ansetzt.
3. Damit hängt zusammen, daß die theoretischen Schriften, die in unterschiedlichem Umfang bei den einzelnen Künstlern vorliegen, grundsätzlich nicht in Verbindung mit ihren praktischen Arbeiten gesehen werden. Auch Kobros Theorien finden in diesem Konzept nur wenig Beachtung.
4. Die politische Komponente wird in das Werk hineininterpretiert.

Eine weitere wissenschaftliche Arbeit über Kobro, die zwar wiederum nur die vorunistische und unistischen Plastiken erforscht, diese allerdings in den osteuropäischen Kontext stellt, verfaßte Andrei Nakov. Das Hauptgewicht seiner Arbeit liegt auf der konkreten, nicht-gegenständlichen Kunst Rußlands. Darin geht Nakov auf die innovatorische Position Kobros in Bezug auf ihre Raumbehandlung ein: "... la nouvelle position de Kobro-Strzeminska, une proposition qui change pour la première fois dans l'histoire de l'art moderne la conception des rapports entre la forme tri-dimensionnell et l'espace dans lequel - ou grâce auquel existe, car si le futurisme et le

constructivisme ont intraduit la masse sculpturale en mouvement, ils n'ont pas pur autant modifié les rapports fondamentaux avec l'espace environnant, sur lequel ils ont voulu réagir, car le volume dynamique diffère de l'espace et s'oppose a lui plus encore que le volume statique" (40).

Dieses Zitat zeigt, daß die von Margit Rowell versuchte Interpretation, bezogen auf den bei Kobro grundlegend neuen Ansatz in der Raumbehandlung, auch bei Nakov nachwirkt und seine Werkinterpretation bestimmte.

Es wird allerdings nachzuprüfen sein - und dies ist ein Ziel der vorliegenden Untersuchung -, ob diese neue Raumauffassung tatsächlich so innovatorisch war, und ob Kobro deshalb aus der Gruppe der Konstruktivisten hervorgehoben werden kann.

Allen erwähnten Darstellungen ist gemeinsam, daß sie über das von dem Museum in Łódź ins Ausland verschickte Teilwerk der Künstlerin hinaus nicht nur eine Aussage über ihr Gesamtwerk formulieren, sondern auch dessen Stellung in der Entwicklung der Skulptur des beginnenden 20. Jhs. bestimmen wollen.

Es fehlen dabei grundsätzlich Untersuchungen einzelner Plastiken, Versuche ihrer Beschreibung, ihr Vergleich miteinander und die Untersuchung ihrer eventuellen Übereinstimmung mit den theoretischen Aussagen. Schließlich müssen auch die Akte, Aquarelle und Pastelle mit den Metallskulpturen und Assemblagen verglichen werden, will man die persönliche Aussage der Künstlerin tatsächlich erfassen. Wie ernst sie auch diese Arbeiten nahm, zeigt schließlich ihre eigene Ausstellungspraxis.

Ein weiterer zu beachtender Aspekt sind die Rekonstruktionen, die in jeder bisherigen Arbeit völlig gleichwertig neben die erhaltenen Originale gestellt wurden. Auch hier muß untersucht werden, ob Abweichungen zu den in Reproduktionen überlieferten Originalen nicht zu veränderten Werkaussagen führen.

Insgesamt jedoch ist es, hauptsächlich dank Margit Rowell, gelungen, Kobros Werk in den internationalen Kontext einzuordnen und auf ihre Bedeutung für die Skulptur des 20. Jahrhunderts, in welcher die Fläche gleichwertig neben dem voluminösen und hohlen Körper verwendet wird, aufmerksam zu machen. Als Fazit bleibt dennoch anzumerken, daß die wissenschaftlichen und pseudo-wissenschaftlichen Arbeiten nicht am Werk selbst, sondern eher am Kontext und an seiner entwicklungsgeschichtlichen Eingliederung interessiert sind. Es wird immer versucht, das Problem der Beschreibung durch historische, ideologische bzw. kunsthistorische Interpretationen zu übergehen.

Dieser Umstand zeichnet auch die wichtigste wissenschaftliche Arbeit zum Werk Katarzyna Kobros aus, die 1979 verfaßte Doktorarbeit von Janusz Zagrodzki (41). Neben einer Einbindung der polnischen Avantgarde in ihre internationalen "Vorläufer" Kubismus und Futurismus und der Skulpturen Katarzyna Kobros in die konstruktivistische Bewegung Rußlands grenzt Zagrodzki Kobros plastisches Werk von dem ihres Mannes ab. Dabei gibt er vor, die Gesamtheit ihrer künstlerischen Errungenschaften zu erforschen: "Die vorliegende Arbeit", so Zagrodzki, "ist der erste, sicherlich nicht vollkommene Versuch, die Gesamtheit des künstlerischen Werkes Katarzyna Kobros zu bearbeiten. Es besteht jedoch ständig die Möglichkeit, neue Materialien zu finden, die Chance, neue Werke zu entdecken, die das Bild der Schöpfungen dieser immer noch unbekannten Künstlerin ergänzen würden" (42). Nach einer knappen Beschreibung der Skulpturen wendet er sich der Gruppierung des Werkes und einer daraus resultierenden Entwicklung im Oeuvre zu. Dabei werden allerdings die späten Akte Kobros als ein Rückfall in eine zeitlich frühere Phase nur am Rande und die Bilder überhaupt nicht erwähnt. "Die sich durch die gesamte künstlerische Tätigkeit ziehenden, nach der Natur modellierten Akte suggerieren, daß

sie gerade hiervon ausgehend, ihren künstlerischen Weg einschlug..." (43). Zagrodzki bezweifelt jedoch die künstlerische Bedeutung der Akte und wertet sie als Arbeiten, die Kobro beim Ausruhen oder zum Geldverdienen anfertigte.

Andere Werke, die vor die Phase der Raum-Kompositionen fallen, also suprematistische bzw. post-suprematistische Plastiken, werden von ihm als vorbereitende Stufe gewertet, die immer noch an Werken anderer Künstler wie Malewitsch, Archipenko oder Rodtschenko orientiert seien.

"Dennoch waren die frühen Werke Kobros ernsthaft verwickelt mit dem Problem des Raumes und der Zeit, waren die erste experimentelle Etappe, die zu den reinen synthetischen Anordnungen führte, rhythmisiert durch ein stetes numerisches Verhältnis der Flächenaufteilung, die die Teilungen im Raum bestimmten" (44). Den wesentlichen Teil der Arbeit machen folglich Kobros Raum-Kompositionen aus. In ihnen erkennt er ihre Eigenständigkeit und innovatorische Tätigkeit. Die Auseinandersetzung mit diesem Teil des Werkes zum Zwecke der Rekonstruktion für das Museum für Kunst in Łódź führte Zagrodzki zur Aufstellung allgemeiner Konstruktionsprinzipien, die er als charakteristisch für die einzelnen Werkphasen ansah. Die Darstellung dieser Grundsätze, denen zufolge er Kobros Werk rekonstruierte, sind der Inhalt seiner wissenschaftlichen Untersuchung. Die Studie selbst beschließt Zagrodzki mit einem Kapitel über die Schicksale der polnischen Avantgarde.

Insgesamt bemüht sich auch Zagrodzki, ein ganzheitliches Bild des Schaffens der Künstlerin zu vermitteln, diesmal im Hinblick auf die Raum-Kompositionen. Zwangsläufig muß von ihm alles, was Kobro davor oder danach schuf, müssen auch gleichzeitig gefertigte Objekte mit offensichtlich anderem Ziel (Akte, Pastelle, Aquarelle) als Vorstufen, bzw. als qualitativ weniger gelungene Arbeiten und Ausklänge gewertet werden.

Dieser Darstellung ließe sich folgendes entgegenhalten:

1. Trotz des erhobenen Anspruchs auf die vollständige Erfassung der künstlerischen Errungenschaften Kobros beachtet Zagrodzki die Akte nur am Rande und die Bilder der Künstlerin überhaupt nicht. Vielmehr hebt er aus ihrem Werk die - seiner Ansicht nach - qualitativ wertvolleren und eigenständigen Raum-Kompositionen hervor.
Dabei berücksichtigt er nicht, ob mit der Wahl eines anderen Mediums für die Akte und Bilder nicht auch eine andere Gestaltungsweise als bei den Raum-Kompositionen intendiert ist.
2. Die von ihm angenommene Eigenständigkeit in der Phase der Raum-Kompositionen verlangt nach einem Vergleich mit west-europäischen Künstlern, die in engem Kontakt zu Kobro bzw. zu ihrem Mann standen. Ein solcher Vergleich könnte auch Aufschluß darüber geben, inwiefern Kobro eine wirklich innovatorische Rolle innerhalb der Avantgarde einnimmt.
3. Zagrodzki handelte einen wichtigen Aspekt des künstlerischen Werkes der Künstlerin nur am Rande ab: die Theorie. Gerade in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts spielt sie jedoch eine sehr wichtige Rolle und müßte in ihrer Bedeutung für Kobros Werk ebenfalls untersucht werden.
4. Die von Zagrodzki angestrebte "objektive" und "mathematisch" fundierte Werkanalyse geht von der Analyse einer Skulptur aus. Diese veranlaßte ihn zur Aufstellung von Grundsätzen, auf denen wiederum seine Rekonstruktionen von Werken der Künstlerin beruhen. Rückwirkend wurden anschließend seine eigenen Rekonstruktionen zur Grundlage der wissenschaftlichen Erforschung des Gesamtwerkes der Künstlerin.
Es muß daher untersucht werden, inwiefern es sich bei den Rekonstruktionen Zagrodzkis um identische Nachbildungen der Originale handelt. Außerdem muß überprüft werden, ob allein mit der mathematischen Analyse der Skulpturen ihre Nachbildung überhaupt zu leisten ist.

I. 3. Darstellungsweise und Vorgehen

Bisher ist das Werk, bzw. sind einzelne Werkphasen Katarzyna Kobros unter einem entwicklungsgeschichtlichen Aspekt betrachtet worden. Dabei stellen Untersuchungen, die umfassende kunsthistorische Abläufe im beginnenden 20. Jahrhundert zu erklären versuchen, ihr Gesamtwerk als eine Widerspiegelung bestimmter Tendenzen avantgardistischer Kunst dar (45). In anderen wiederum wird ein Hauptaspekt ihres Werkes herausgearbeitet und damit ihr Beitrag zur Entwicklung der Avantgarde vorgestellt (46). Sowohl Arbeiten der einen als auch der anderen Richtung haben ihre Mängel. In den allgemeinen und in der kunstgeschichtlichen Fragestellung breit angelegten Untersuchungen kommen spezifische Entwicklungen im Werk Katarzyna Kobros und ihre persönlichen Intentionen zugunsten einer Gesamtaussage nur verkürzt und am Rande vor. Andere Untersuchungen hingegen, die nur einen Aspekt ihres Werkes herausnehmen und ihn in generelle kunsthistorische Tendenzen einordnen, dienen im Grunde nur dazu, die vom Forscher intendierte Aussage über die innovatorische Rolle der Künstlerin zu belegen. Mit diesen Methoden wird die interpretatorische Bewertung der einzelnen Objektbeschreibung und -analyse vorgezogen, ohne letztere nachzuliefern.

Ein großer Mangel liegt auch darin, daß nicht das gesamte zur Verfügung stehende Material erfaßt wurde. Folglich wurden immer nur Teilaspekte ihres Werkes erforscht, daraus jedoch Aussagen über das Gesamtwerk getroffen. Der Hauptmangel der wissenschaftlichen Arbeiten ist jedoch das Fehlen eines Beschreibungsmodells für die jeweiligen Objekte im Werk der Künstlerin. Dadurch haben sich die verschiedenen Untersuchungen zusätzlich vom eigentlichen Werk und seinem Inhalt entfernt.

Die vorliegende Untersuchung, in ihrem Interesse durch die drei in der Einleitung genannten Fragenkomplexe geleitet, möchte daher einen Versuch unternehmen, das zusammengetragene Material, auch bislang unbekannte Informationen und Werke methodisch zu behandeln. Zu diesem Zweck wird nicht eine einzige Methode angewandt, sondern es werden verschiedene Methoden zur Beantwortung der einzelnen Fragenkomplexe herangezogen.

Zunächst soll durch die Biographie ein Verständnis der Individualität der Künstlerin vor dem Hintergrund der historisch-gesellschaftlichen Gesamtsituation im beginnenden 20. Jahrhundert gewonnen werden. Dabei werden die politischen, geistigen und kunsthistorischen - speziell konstruktivistischen - Strömungen dieser Zeit berücksichtigt. Alsdann wird ihr Werk in einen plastischen, malerischen und theoretischen Teil gegliedert und zunächst werkimmanent analysiert. Diese Vorgehensweise soll u.a. Klärung darüber bringen, ob Kobros, zeitlich gesehen, spät unternommenen Experimente (Akte, Aquarelle) tatsächlich einen Rückfall in ein stilgeschichtliches "Vorher" bedeuten (47). Entgegen dieser Ansicht, die in der bisherigen Forschung vertreten wird, nehme ich an, daß Kobro sich bei den genannten Arbeiten bewußt für ein anderes Medium entschieden hat. Damit könnte sie eine für das Medium spezifische Gestaltungsweise gewählt haben. Bei den bislang verfolgten Behandlungsweisen, mit denen eine zielgerichtete Entwicklung im Werk Kobros belegt werden sollte, ist diese Möglichkeit nicht in Betracht gezogen worden.

Schließlich soll die werkimmanente Analyse um stilistische Vergleichsbeispiele aus dem persönlichen und ideengeschichtlichen Umkreis der Künstlerin erweitert werden. Mit ihrer Hilfe sollen Aussagen zur Ideenrezeption gemacht werden.

Die Untersuchung wird mit einer Interpretation und kunsthistorischen Einordnung des Gesamtwerkes Katarzyna Kobros abgeschlossen. Ein Hauptakzent wird dabei auf die Rolle und Bedeutung ihres Werkes für die polnische Avantgarde gelegt.

II. 1. Das Werk Katarzyna Kobros vor seinem biographisch-historischen und kulturellen Hintergrund

1.1. Tabellarische Kurzbiographie

26.01.1898	Katarzyna als Tochter des Mikolaj von Kobro und Eugenia Rozanowa in Moskau geboren;
1917	Beginn des Studiums an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst;
1920	Abbruch des Studiums; Kobro heiratet Władysław Strzemiński; Umsiedlung nach Smolensk; Mitglied der Gruppe UNOVIS;
1920-1922	Kontakt zur Gruppe OBMOChU;
1922	Umsiedlung nach Polen; Aufenthalt in Wilna;
1924	Kirchliche Trauung in Wilna, Erlangung der polnischen Staatsbürgerschaft; Umsiedlung nach Szczekociny; lehrt an der Industrieschule in Szczekociny und Koluszki (bei Łódź); Mitglied der Gruppe "Blok";
1925	Austritt aus der Gruppe "Blok";
1926	Mitglied der Gruppe "Praesens";
Juni 1929	Austritt aus der Gruppe "Praesens"; Auflösung der Gruppe;
1929	Mitbegründerin der Gruppe "a.r.";
bis 1931	Lehrtätigkeit am Gymnasium und der Industrieschule in Koluszki;
Ende 1931	Umsiedlung nach Łódź; Lehrtätigkeit an der Industrieschule für Frauen in Łódź;
1933	Mitglied der Gruppe "Abstraction-Création";
1936	Geburt der Tochter Nika;
1939	Aufenthalt in Wilejka, Rückkehr nach Łódź;
um 1945	Trennung von Strzemiński;
1949	Gerichtsprozesse (Nationalitätsfrage, Sorgerecht für ihre Tochter Nika);
1949-1950	Unterrichtet Zeichnen und Russisch in Łódź;
1950	körperlicher Zusammenbruch aufgrund schwerer Krebserkrankung;
1951	stirbt Kobro in Łódź; Beerdigung auf dem russisch-orthodoxen Friedhof von Łódź.

1.2. Biographie und künstlerischer Werdegang

Katarzyna Kobro wurde am 26. Januar 1898 (1) in Moskau geboren. Sie war die Tochter des Nikolaus von Kobro, eines in Riga lebenden Deutschen und seiner Frau, der Russin Eugenia Rozanowa, welche sich zum Zeitpunkt von Katarzynas Geburt bei Verwandten in Moskau aufhielt (2). Ihre ersten Lebensjahre verbrachte Katarzyna im Haus ihrer Eltern in Riga. Ebenfalls in Riga besuchte sie die ersten Klassen einer privaten Schule.

Mit Kriegsausbruch übersiedelte Eugenia Kobro im Sommer 1915 mit ihren Kindern nach Moskau, wo Katarzyna in die siebente und damit letzte Klasse des im Krieg nach Moskau evakuierten Warschauer Mädchengymnasiums eingeschult wurde. Diese Schule beendete sie am 26. Mai 1916 mit durchschnittlich guten Noten; die besten Noten erhielt sie in den Fächern Zeichnen und Handarbeiten (3).

1.2.1. 1917 - 1920: Moskau

Die künstlerische Begabung Katarzyna Kobros wurde ausschlaggebend für die Wahl ihres Studienfaches. So begann sie 1917 ihr Studium an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst (4). Noch vor der zweiten Umbenennung dieser Schule, höchstwahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1920, unterbrach Kobro ihr Studium. Ohne genaue Angaben machen zu können, bei welchen Lehrern sie gearbeitet hat - darüber fehlen jegliche Unterlagen -, läßt sich feststellen, wer zu jener Zeit an den freien Werkstätten lehrte und daher vermutlich das frühe künstlerische Schaffen Kobros beeinflusst bzw. geprägt hat:

Die Werkstatt für Skulptur leiteten Sergiei Kowenkow und Aleksej V. Babicev. Nikolai Andriejew leitete die Werkstatt für bildhauerische Metallgestaltung, während Wladimir Tatlin die kubo-futuristische und Kazimir Malewitsch die suprematistische Malerei-Werkstatt leiteten (5).

Zu diesen starken künstlerischen Persönlichkeiten, deren Einfluß auf Kobros Werk in den folgenden Kapiteln genauer zu untersuchen sein wird, kam ihre Begegnung mit Władysław Strzemiński im Jahre 1918 (6). Strzemiński, der nach einer 1915 erlittenen Kriegsverwundung, bei der er den linken Arm und das rechte Bein verlor, seine Tätigkeit als Hoch- und Tiefbauingenieur nicht wieder aufnehmen konnte, begann nach einem Lazarettaufenthalt in Moskau das Studium an den SWOMAS (7), welches er allerdings nicht abschloß (8). Schon während dieses Studiums und später, im Dezember 1919 bei der "Ersten staatlichen Ausstellung Malereien lokaler und Moskauer Künstler" in Witebsk und Moskau, nahm Strzemiński mit Malewitsch, dem Organisator iener Ausstellung, Kontakt auf, der zu einer lang-jährigen Zusammenarbeit führte. Dadurch wurde auch Kobros Beziehung zu Malewitsch und seinem Werk enger.

1.2.2. 1920 - 1922: Smolensk

Sowohl Kobro als auch Strzemiński wurden 1920/21 Mitglieder der Gruppe UNOWIS (Utwerschenie nowych form iskusstwa = Beiahung neuer Formen der Kunst). Noch im selben Jahr, also 1920, heirateten sie und übersiedelten nach Smolensk (9). Zagrodzki vermutet, daß die Umsiedlung nach Smolensk aus zweierlei Gründen notwendig wurde: Zum einen wurde ein Konflikt auf künstlerischem Gebiet zwischen Strzemiński und Tatlin, inzwischen Leiter des Moskauer Kollegiums des ISO (Otdel Isobrasitelnych iskusstw = Abteilung für bildende Künste), immer größer, zum anderen befanden sich Kobro und Strzemiński wie fast alle ihre Kollegen in finanziellen Schwierigkeiten (10).

In Smolensk bot sich beiden eine Tätigkeit: Strzemiński erhielt Arbeit in der Verwaltung, in der Sektion für Erziehung und als verantwortlicher Manager der künstlerischen Propaganda bei ROSTA (Rossiiskoe telegrafno agenstro = Russische Telegrafagentur 1918-35, heute TASS), Kobro lehrte an der Smolensker Schule für Keramik. Gemeinsam leiteten sie das Studio ISO, d.h. die Abteilung für Bildende Künste des Volkskommissariats für Volksaufklärung in Witebsk.

In diese Zeit fallen Kobros erste künstlerische Werke, deren Beziehung zu vorherrschenden Kunstrichtungen klar erkennbar ist. So stellte sie in der Smolensker Ausstellung die 1919 unter dem Einfluß der "Materialkultur" Tatlins entstandene Plastik "ToS75." aus. Vermutlich war diese Skulptur, von der nur noch eine Reproduktion existiert, eine von vielen unter Tatlins Einfluß entstandenen Plastiken.

In Smolensk arbeitete Kobro jedoch nicht nur auf dem Gebiet der Skulptur, sondern entwarf auch Bühnenbilder für das städtische Theater, Plakate und Wandreliefs. An eines davon erinnert in einer Beschreibung Nikolai Lisko: "An der Wand der früheren Druckerei, gegenüber dem Stadtpark, befand sich ein

- heute nicht mehr erhaltenes - von Kobro 1920 bzw. 1921 ausgeführtes, abstrakt zementiertes Flachrelief mit den Maßen von ca. 75x100 cm, gewidmet den russischen Führungsorganen" (11).

Lisko geht in seiner Beschreibung auch auf das Kompositionsschema ein: Ein im Relief zentral angeordneter Kreis wurde durch locker verstreute, geometrische Figuren attackiert. Diese Anordnung läßt eindeutig auf Einflüsse der im Kreis der UNOWIS-Mitglieder entstandenen Kompositionen schließen (12). Eine andere Werkgruppe der in Smolensk entstandenen Plastiken bilden die "Hängenden Skulpturen", von denen Skulptur II (Kat.Nr. 4) im Original und in einer Rekonstruktion und Skulptur I (Kat.Nr. 3) nur in einer Rekonstruktion existieren. Über die von Kobro benutzten Materialien in jener Zeit gibt eine Beschreibung des Smolensker Ateliers des Künstlerehepaares (13) von Aleksander Korobow Aufschluß:

"Das Studio sah damals amüsant aus. Der ganze Innenraum war zuge stellt mit irgendwelchen Kisten, Blechstücken, Sägespänen, Gegen ständen aus Glas. Das war die Palette des Konstruktivismus. Aus der Zusammenstellung dieser verschiedenen Materialien entstanden Werke in phantastischer Form, bar jeglicher Beziehung zur realen Welt" (14).

Die Feststellung Korobows über die Beziehungen der Werke zur Realität trifft nicht zu. Doch gibt die Beschreibung wider, welche Materialienvielfalt der Künstlerin zur Verfügung stand. Aufgrund der mangelhaften Werküberlieferung läßt sich lediglich feststellen, daß Kobros in Smolensk entstandene Werke geprägt waren durch Tatlin, die Mitglieder des UNOWIS, Malewitsch und schließlich durch Mitglieder der Gruppe OBMOChU (Obschtschestwo Molodych Chudoschnikow = Gesellschaft junger Künstler). Kobros Kontakt zu Mitgliedern dieser Moskauer Gruppe, der u.a. Medunecik und Rodtschenko angehörten, wirkte sich direkt in ihren kinetischen Experimenten aus (15). Deutlich wird dies auch in Strzemińskis Artikel von 1923, in welchem er Kobros Eigenständigkeit gegenüber den OBMOChU-Mitgliedern hervorheben wollte, indem er schreibt: "... Neben ihnen steht die Begabteste unter den Jungen, die Bildhauerin Kobro, eine Erscheinung von internationaler Bedeutung mit ihren supremtistischen Skulpturen. Ihre Arbeiten sind ein wirklicher Schritt nach vorn, erreichen bisher nicht erreichte Geltung, sie sind nicht Nachahmung Malewitschs, sondern ebenbürtige Schaffen" (16).

1.2.3. Kobros künstlerische Aktivitäten in Rußland vor dem Hintergrund der sowjetischen Kulturpolitik von 1917-1922

Katarzyna Kobros Ausbildung in Moskau und ihre ersten künstlerischen Aktivitäten in Smolensk fallen in die nachrevolutionäre Zeit der russischen Avantgarde, die von der Politik des Volkskommissars für Volksaufklärung und Ressortchefs für die Kunstpolitik, Lunatscharsky (im Amt 1917-1929), abhängig war.

Seine Kunstpolitik war gekennzeichnet durch "das Bestreben, die Dinge organisch wachsen und reifen zu lassen, nicht zu administrieren, sondern allen Richtungen, sofern sie sich in den Dienst der neuen Ordnung zu stellen gewillt waren, das Feld offen zu halten" (17). Dazu gehörte eine Duldung der Avantgarde und ihrer Aktivitäten, die er noch Lenin gegenüber, dessen Spezialist er in diesen Fragen war, vertreten und verständlich machen konnte. Sein Bemühen, die Kunst zu integrieren, war jedoch unter Stalin bereits völlig unerwünscht. 1918 jedoch wurden als Folge der Kunstpolitik Lunatscharskys mehrere Umbenennungen existierender Schulen vorgenommen. U.a. wurde die 1832 gegründete Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst der aufgelösten Moskauer Kunstgesellschaft, an welcher Kobro 1917 ihr Studium aufgenommen hatte, in die "Zweite Freie Staatliche Kunstwerkstatt" umbenannt (18). Drengenberg sieht die Möglichkeiten, die diese neugeschaffenen Ausbildungsstätten boten, in drei Punkten: "1. in dem freien Zugang für jeden über sechzehnjährigen Interessenten, unabhängig von seiner Vorbildung (die Studierenden der vormaligen Anstalten galten pauschal als inskribiert), 2. in ihrer Offenheit für alle Richtungen und der Wählbarkeit jedes Künstlers zum Lehrer an ihnen, 3. in der freien Wahl der Lehrer durch die Studierenden" (19). Diese freie Organisationsform stellte jedem Studierenden frei, ob und welchem Lehrer er sich anschliessen wollte oder ob er es vorzog, unabhängig zu arbeiten. Eine solche Entscheidungsfreiheit kam den avantgardistischen Kunstrichtungen wie der Produktions- oder Laboratoriumskunst, die nach großer Eigenständigkeit verlangten, sehr entgegen.

Das freiheitliche Prinzip wurde allerdings schon im Herbst 1920 eingeschränkt, als nach dem Bürgerkrieg ein erneutes Dekret erlassen wurde, und die I. und II. Freie Staatliche Kunstwerkstatt Moskaus in "Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten" umbenannt wurden. Nach speziellen Regeln -laut Dekret (20) wurde die Arbeitspflicht kontrolliert - mußte an den Fakultäten Malerei, Polygraphie (= russ. Begriff für die Zweige des graphischen Gewerbes), Skulptur, Architektur,

Textil, Keramik, Holzbearbeitung und Metallbearbeitung abgeleitet werden. In der Realität muß es jedoch, nach einer Schilderung Naum Gabos zu schließen, etwas freier zugegangen sein (21). Die Nachricht Naum Gabos macht deutlich, warum es so schwierig ist, den Werdegang eines Studierenden an den reformierten Schulen, in diesem Fall bei Katarzyna Kobro, zu rekonstruieren und ihre Lehrer zu benennen. Andererseits wird daraus und aus der beschriebenen Organisationsform der Schulen verständlich, daß Kobro während ihrer Ausbildung sich nicht an einem einzigen Künstler orientierte, sondern sich mit vielen Theorien auseinandersetzte. Dies läßt auch ihre Neigung zu experimenteller Kunst verständlicher erscheinen.

Unklar bleibt allerdings, warum Kobro die Werkstätten verließ. Ob die Gründe im Dekret von 1920 mit der sich darin abzeichnenden Verschulung und Politisierung der Werkstätten (22) oder woanders lagen, läßt sich im Nachhinein nicht mehr feststellen. Die Kunstpolitik im nachrevolutionären Sowjet-Rußland ermöglichte Katarzyna Kobro jedenfalls einerseits eine sehr freie, der persönlichen Zielvorstellung entsprechende Ausbildung, andererseits gab sie in ihrer Umorganisationsphase nach dem Bürgerkrieg vermutlich auch den Anlaß zum Verlassen des Landes. Ebenso wie ihr und ihrem Mann, die 1922 das Land in Richtung Westen verließen, erging es Kandinsky, Chagall, Gabo und Pevsner, die ihrerseits 1922/23 nach Westeuropa reemigrierten. Wie Drengenberg schreibt, geschah dies noch nicht auf einen "unmittelbaren staatlichen Druck" oder "auf eine bereits etablierte Hegemonie der wiedererstandenen alten Realisten" (23) hin, sondern aufgrund künstlerischer Auseinandersetzungen.

Einzelne Strömungen der Avantgarde ("sozialistischer Aufbau" bei den Suprematisten; produktionsgerichtete Konstruktivisten) spiegelten bereits die neue Kunstpolitik wider. Gabos rückschauend zusammengefaßten Motive zur Emigration mögen auch für Kobro und ihren Mann gelten: "(wir) wurden (...) von der Regierung nicht gefördert, sondern lediglich toleriert - ... Der

Hauptgrund (das Land zu verlassen) war jedoch dieser: der Bürgerkrieg war gewonnen. Die aus dem Kriege zurückkehrende kommunistische Partei begann ihr Haus in allen Ministerien zu säubern. Was nun die Abteilung Kunst anbetraf, begünstigte man ganz offensichtlich einen Rückgriff auf Repin, und Repin war (...) einer jener akademischen Päpste der offiziellen Kunst der Zarenzeit. Diese Art von Kunst verehrte man und unsere Kunst wurde gehaßt. Eines Tages wurden die unserer Gruppe übergebenen Ateliers plötzlich geschlossen. Wir wurden aller Mittel beraubt, die uns ermöglicht hätten, unsere Ideen weiterhin in die Studentenschaft oder die Öffentlichkeit zu tragen. Diese Feindschaft wuchs schnell und nahm schlimme Ausmaße an, hinzu kam, daß in unserer Mitte eine endgültige Spaltung erfolgt war und die produktivistische Gruppe ihre Ideen auf marxistische Prinzipien gründete, was für uns gar nicht erst diskutabel war, da der Weg eines solchen Wagnisses zu Bindungen geführt hätte. Sie können also verstehen, daß mir nichts anderes übrigblieb, als das Land zu verlassen..." (24).

1.2.4. 1922 - 1924: Wilna

Wie viele Künstler jener Zeit, deren Arbeit in Rußland erschwert wurde, verließen auch Kobro und ihr Mann 1922 das Land. Sie wanderten illegal - "über die grüne Grenze" - nach Polen mit dem Ziel, von hier aus nach Paris weiterzureisen. Dort wollten sie gemeinsam zunächst studieren und anschließend künstlerisch arbeiten. Dieses Ziel, welches nicht zuletzt aus Geldmangel unerreicht blieb, erklärt zum Teil jedoch ihr späteres Umherziehen im Land (Umsiedlungen nach Wilna, Koluszki, Brzeziny, Łódź). Diese Aufenthaltsorte waren nur als vorübergehend gedacht (25). Zunächst hielten sich beide in Wilna (damals polnisch) auf, dann reiste Kobro vermutlich nach Riga, während ihr Mann im Mai 1923 gemeinsam mit Witold Kairuksztis die "Ausstellung Moderner Kunst" (Wystawa Nowej Sztuki), die erste dieser Art in Polen, organisierte.

Nach ihrer Rückkehr aus Riga versuchte Kobro die polnische Staatsbürgerschaft zu erlangen, was allerdings eine kirchliche Trauung zur Voraussetzung hatte, da die Kirche die nötigen Dokumente für die Staatsbürger beschaffte. So heirateten Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński erneut, diesmal kirchlich in Wilna (26). Danach übersiedelten sie nach Szczekociny, einen Industrieort in der Nähe von Łódź, und traten 1924 beide der Gruppe "Blok" (Vereinigung polnischer Kubisten, Suprematisten und Konstruktivisten) bei.

In der ersten Ausgabe der Zeitschrift "Blok" vom 8.3. 1924 wurden zwei "Hängende Kompositionen" Kobros abgebildet. Zur gleichen Zeit begann sie mit der Arbeit an den Akten I, II, III und IV (Kat.Nrn. 26-29) und an der Abstrakten Komposition I (Kat.Nr. 7) (27). Auf Einladung lettischer Künstler hin folgte der Ausstellung der Gruppe "Blok" am 15.3.1924 im Automobilsalon Laurent und Klement in Warschau (28) eine weitere Ausstellung der Gruppe in Riga. Es wurde die letzte Ausstellung der Gruppe in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung.

Kobro nahm an ihr mit drei bisher nicht identifizierten Konstruktionen teil. Aus dieser Zeit sind Kobros "Abstrakte Skulpturen" II und III sowie eine weitere "Abstrakte Komposition" bekannt.

Eine grundlegende Meinungsverschiedenheit über das Verständnis von Kunst, ihrer Funktion, ihrer gesellschaftlichen Rolle und die Aufgaben des Künstlers führten 1925 zur Auflösung der Gruppe "Blok". Aus ihr gingen zwei Richtungen hervor: Zum einen der Teil der Gruppe, der beim Gruppeninitiator Szczuka blieb und sich der utilitaristischen Richtung verschrieb (29), zum anderen die Künstler um Strzemiński - Kobro, Rafałowski, Nicz-Borowiakowa und Stażewski -, die Strzemińskis Unismus-Theorie den Vorrang gaben (30). Ausdruck der unistischen Theorie in Kobros Werk sind die von 1925 an entstehenden Raum-Kompositionen (Kat.Nrn. 12, 15, 17-25).

1.2.5. 1926 - 1929: Szczekocin

Von 1924 an wohnten Kobro und Strzemiński in Szczekocin, wo sie - ebenso wie in Koluszki - an der Industrie-Schule lehrten. Gemeinsam arbeiteten sie an einem eigens hierfür entworfenen pädagogischen Programm (31). Ihre künstlerischen Aktivitäten entfaltete Kobro in der Gruppe "Praesens", der sie Mitte 1926 gemeinsam mit Stażewski beitrug. Der Gründer der Gruppe, der mit ihnen eine Vereinigung aller Kunstgattungen anstrebte, war Szymon Syrkus. Ein Ergebnis seiner Zielsetzung war die erste Ausstellung der Gruppe im Jahre 1926 im Warschauer Salon "Zachęta". In dieser Ausstellung waren tatsächlich viele Sektionen aus dem Bereich der bildenden Künste vertreten, so die Malerei, die Skulptur, die Architektur, das Design, die Theaterarchitektur und die Buchgrafik. An der Sektion "Skulptur" nahm auch Katarzyna Kobro teil, worüber eine Ausstellungskritik in der Zeitung "Warszawianka" berichtet: "Von neun Skulpturen der Frau K. Kobro-Strzemińska hat nur eine aus Holz diese Benennung verdient.

Die anderen sind eine Art zielloser Kondlomerate, dem äußeren Schein nach Instrumente für physikalische Experimente, es sind sog. "Raum-Skulpturen", doch im Grunde haben sie nichts gemein mit Skulpturen. Man erkennt in ihnen, ebenso wie in manchen bereits erwähnten Bildern, keinen klaren, schöpferischen und bildenden Gedanken, kein Ziel, welches sie beabsichtigen würden" (32). Diese Ausstellungskritik gibt einerseits Aufschluß über die offizielle Reaktion, auf welche Kobro mit ihren Arbeiten stieß, andererseits können wir daraus entnehmen, daß neben den heute bekannten Raum-Skulpturen I, II und IV, die 1926 entstanden sind, noch weitere 5 existiert haben müssen, mit denen sie an der Ausstellung teilnahm. Im selben Jahr nahm Kobro gemeinsam mit Kryncki, Nicz-Borowiakowa, Pronaszko, Stażewski und Syrkus an der "International Theater Exposition" in Paris und New York teil. Leider haben wir weder im Original noch in Form von Beschreibungen Kenntnis von ihren Exponaten (33). 1925 begann Kobro mit der Arbeit an den Raum-Kompositionen, von denen bis 1928

drei entstanden. Diese Skulpturen sind, ebenso wie die am 10.3.1928 im "Salon der Modernen" (Salon Modernistów) in Warschau gezeigten vier abstrakten Plastiken Kobros (34) Ergebnis ihrer Experimente auf dem Gebiet der Proportionalität der Formen und numerischen Reihen. Das rein künstlerische Interesse Kobros unterschied sich wesentlich vom hauptsächlichsten Interesse Syrkus', der die Hauptaufgabe der Konstruktion im Erstellen einer funktionalen Architektur verstand.

1.2.6. 1929 - 1931: Koluszeki

So kam es im Juni 1929 nach künstlerischen Auseinandersetzungen Form von Artikeln zwischen Syrkus und Strzemiński (35) zur Aufspaltung der Gruppe. Ihr folgte die Neugründung der Gruppe "a.r." (aspekty rzeczywistości = Aspekte der Wirklichkeit) (36). Neben Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński gehörten dieser Gruppe Henryk Stażewski und Julian Przyboś an. Auch in dieser Zusammensetzung trachtete man nach gemeinsamen Zielvorstellungen der bildenden Kunst, der Poesie und der Architektur.

Obwohl Kobro offiziell aus der Gruppe "Praesens" ausgetreten war, erlaubte sie dennoch, eine ihrer während der "Praesens"-Mitgliedschaft entstandenen Skulpturen in einem von der Gruppe herausgegebenen Band zu reproduzieren. Beim Fotografieren dafür ging die Skulptur vermutlich verloren, was schließlich zum endgültigen Kontaktabbruch mit den ehemaligen Gruppenmitgliedern führte. Wie erbittert damals die Auseinandersetzung um einen künstlerischen Standpunkt geführt wurde, mag ein Auszug aus einem Brief Strzemińskis an Przyboś veranschaulichen: "Die Skulptur meiner Frau, die im Buch reproduziert werden sollte, ging verloren. Sie war Praesens auf dem PKW (Powszechna Wystawa Krajowa = Nationale Universal-Ausstellung) übergeben worden und irgendwo dort oder auf dem Weg ging sie verloren. Bisher haben sie noch nicht einmal darüber nachgedacht und erst jetzt habe ich von Außenstehenden davon erfahren. Weder zurückgeben, noch nachprüfen, ob sie zurück gegeben wurde. Das ist Krieg bis zur Vernichtung, in welchem man bei der Auswahl der Mittel nicht wählerisch ist" (37).

Innerhalb der Gruppe "a.r." bemühte sich Kobro um die Herausgabe des literarischen Organs "Europa", in deren zweiter Ausgabe von 1929 sie ihren ersten Beitrag "Skulptur und Raum" (Rzeźba i bryła) publizierte. Darüber hinaus arbeitete sie an der typographischen Gestaltung zweier von Przyboś geschriebener Gedichte, die von "a.r." im Band "Z ponad" (über) herausgegeben wurden (38). Gemeinsam mit ihrem Mann versuchte sie in Łódź eine internationale Sammlung moderner Kunst zusammenzustellen, die in einer speziellen Abteilung im Museum für Kunst präsentiert werden sollte. Dazu gab sie von ihren eigenen Arbeiten, wie Strzemiński in einem Brief berichtet, drei Skulpturen ab: "... ich gab dort 1 Bild und 2 Zeichnungen ab und meine Frau 3 Skulpturen. Nach dem Fotografieren der Skulpturen schicke ich Ihnen Photos dieser Skulpturen meiner Frau (es wurden Abgüsse in Gips angefertigt), vielleicht verkauft sie meine Frau ebenfalls (im Charakter ähnlich Zamoyskis "Die Zwei" aus der Nr.3 der "Zwrotnica", nur besser)" (39). Für diese Sammlung gelang es ihnen aufgrund internationaler Kontakte, u.a. Arbeiten von Arp, Torres-Garcia, Prampolini, Charchoune und neun Bilder polnischer Künstler zu erhalten (40). Die künstlerischen Bemühungen Kobros wurden durch wirtschaftliche und berufliche Schwierigkeiten wesentlich beeinträchtigt. Immer wieder mußten sich Strzemiński und sie um die Verlängerung ihrer Arbeitsverträge an den Schulen bzw. um Arbeit überhaupt kümmern. Der daraus resultierende Zwang zur Mobilität verhinderte bei Kobro eine intensive künstlerische und bei Strzemiński auch schriftstellerische Tätigkeit (41). So arbeitete das Ehepaar bis Mitte 1931 am Gymnasium und an der Industrieschule in Koluszki, wo sie ein dem Bauhaus vergleichbares pädagogisches Konzept zu realisieren versuchten: "Ich habe hier zwei Abmachungen unterschrieben: Gymnasium (16 Stunden) und Industrieschule (12 Stunden). In dieser Schule unterrichte ich gemeinsam mit meiner Frau (Teil meiner Stunden) und dies haben wir gemacht, da es unter anderen Umständen Krach und Lärm gäbe, da einige Sachen (bezüglich ihres Lehrplanes, d. Aut.) noch besser als am Bauhaus sind" (42). Aus finanziellen und beruflichen Gründen siedelten sie jedoch bereits zwischen dem

12. und 28. September 1931 wieder um, diesmal nach Łódź, wo Kobro die Klassen Weberei und Keramik an der Industrieschule für Frauen übernahm. Ebenso wie Kobro erhielt auch Strzemiński in Łódź die Möglichkeit, an der Industrieschule zu lehren. Das von Kobro und ihm in jener Zeit angewandte didaktische Programm, welches sie zu Teil schon in Koluszki realisiert hatten, verfolgte zwei Ziele:

1. Die Untersuchung neuer Formen auf der Grundlage der Gestaltungsgrundsätze vergangener Kunstepochen;
2. Die Untersuchung neuer technischer Materialien zwecks Erstellung eines funktionalistischen Produkts (43).

Damit stellten sie sich in die Tradition des in Rußland Erlernten und wandten die ihnen vom Bauhaus her bekannten didaktischen Programme auf ihre spezifische Situation an. Die Betonung der Kunsttradition und die Forderung nach der Beherrschung überlieferter Formen führte sie schließlich zwangsläufig in Gegensatz zum russischen Konstruktivismus und zum Bauhauskonzept.

Die Ansiedlung in Łódź und die damit erreichte Nähe zum Museum für Kunst ermöglichten es sowohl Kobro als auch ihrem Mann, sich intensiv um die Sammlung moderner Kunst zu kümmern, was auch wichtige Impulse für ihre eigene künstlerische Arbeit brachte: "Im Museum haben wir schon 59 Leihgaben von "a.r." (Gleizes, Arp, u.a.) sind sehr gute Bilder. Der ganze Saal ist voll, so daß es keinen Platz auch nur für ein weiteres Bild gibt.

Es tut so gut, mit all dem zusammen zu sein und Boden unter den Füßen seiner Malerei zu haben" (44). Kobro arbeitete zu diesem Zeitpunkt gleichzeitig an weiteren Raum-Kompositionen (1931: Raum-Komposition VI, VII, Kat.Nrn. 20, 21, um 1932: Raum-Komposition VIII, IX, Kat.Nrn. 22, 24), einem Projekt für einen funktionalen Kindergarten (Kat. Nr. 23) und weiteren Publikationen für Zeitschriften.

1.2.7. 1931 - 1939: Łódź

Ihre wichtigste theoretische Schrift brachte Katarzyna Kobro gemeinsam mit ihrem Mann 1931 im zweiten Band der Bibliothek "a.r." heraus unter dem Titel "Kompozycja przestrzeni - obliczanie rytmu czasoprzestrzennego" (Komposition des Raumes - Berechnung des raum-zeitlichen Rhythmus) (45). Darin erklärt sie die traditionellen Grundlagen ihrer Kunst, ihre Entstehungsweise und ihr Ziel. Weitere Mitteilungen über ihre Kunstauffassung veröffentlichte sie nach Eintritt in die Gruppe "Abstraction-Création" im Jahre 1933 in der gleichnamigen Zeitschrift als Antwort auf eine Künstlerbefragung (46). Diesem Aufsatz folgten in den Jahren 1935-1937 drei weitere, wovon jedoch keiner mehr in der Zeitschrift "Europa" publiziert wurde (47). Nach der Aufgabe des bisherigen literarischen Organs der Gruppe "a.r." veröffentlichte Kobro nun in der Zeitschrift "Forma". Strzemiński erklärt dies in einem Brief an Przyboś mit einem "Kurswechsel" des früheren Organs des "a.r.": "Die Sache mit "Europa" scheint stehengeblieben zu sein, denn Baczyński jagt mit Volldampf zur Politik und will aus der "Europa" eine politische Schrift machen" (48). So entschieden sich Kobro und Strzemiński, von nun an in dem von Karol Hiller (Nr. 1-5) und Stefan Wegner (Nr. 6) herausgegebenen offiziellen Organ der Gewerkschaft bildender Künstler "Forma" zu publizieren. Damit machten sie "Forma" inoffiziell zur Zeitschrift der Gruppe "a.r." (49).

Auf dem Gebiet der Skulptur gelangte Kobro 1933 zu einer neuen Werkphase, die bestimmt wurde durch biomorphe Formen in Gips und weiche, gebogene Metalle. Bis auf eine dieser Metallskulpturen (Raum-Komposition IX, 1933, Kat.Nr. 24), die nach dem Krieg in ihre ursprüngliche Form gebogen wurde (s. Kap. III. 2.5.), ist nur noch die Reproduktion einer Gipsfigur erhalten geblieben (50). Alle übrigen Skulpturen dieser Phase sind vermutlich im Krieg zerstört worden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Künstlerin einige dieser Plastiken 1930 in Krakau ausstellte. Dort wurde von der "Grupa Krakowska" (Krakauer Gruppe) die erste Einzelausstellung der Arbeiten Kobros und Strzemińskis organisiert.

Sowohl die schriftstellerische als auch die künstlerische Tätigkeit Kobros trat abrupt in den Hintergrund, als sie 1936 ihre Tochter Nika gebar. In den folgenden Jahren veröffentlichte sie nur noch den bereits erwähnten Aufsatz im "Głos Plastyków" (Stimme der bildenden Künstler) und widmete sich ansonsten ausnahmslos ihrer Tochter.

1.2.8. 1939 - 1951: Wiljeka/Łódź

Nach einem kurzen Aufenthalt in Wiljeka im Jahre 1939 kehrte sie nach Łódź zurück, wo sie unter schwierigsten Umständen und sehr ärmlichen Verhältnissen während der gesamten Okkupation blieb.

Neben schweren Rückschlägen auf künstlerischem Gebiet mußte sie in jener Zeit auch persönliche Enttäuschungen hinnehmen. Diese veränderten nicht nur ihr Verhältnis zu Strzemiński, sondern griffen sie auch gesundheitlich stark an. Alle im Museum befindlichen Skulpturen wurden im Krieg entfernt und größtenteils zerstört. Es gelang Kobro, einige wenige, wenn auch stark beschädigt, zu retten und zu verbergen.

Das Versteck war allerdings ein Keller, dessen Feuchtigkeit das Material der Plastiken weiter angriff und sie zusätzlich beschädigte. An eine Weiterarbeit auf künstlerischem Gebiet war ohnehin nicht zu denken, sowohl aus Materialmangel als auch aus finanziellen Gründen. Hinzu kamen die bereits erwähnten persönlichen Schwierigkeiten mit Strzemiński, Probleme wegen ihrer Nationalität und des Sorgerechtes für ihre Tochter Nika (51). Diese Differenzen führten zur Trennung des Ehepaares, und Kobro versuchte von nun an, allein für Nika zu sorgen. Zu diesem Zweck bot sie u.a. selbstgeähtes Kinderspielzeug der Genossenschaft bildender Künstler zum Verkauf an. Doch der Gewinn hieraus reichte nur ganz knapp zum Überleben, und die Folge war eine sich immer mehr verschlimmernde physische und psychische Verfassung der Künstlerin. Verstärkt wurde diese Entwicklung noch weiter durch die gerichtlichen Auseinandersetzungen mit Strzemiński (52).

Aufgrund ihrer gesundheitlichen Konstitution konnte Kobro eine ihr nach dem Krieg vom Ministerium für Kultur angebotene Stellung an der Höheren Schule für bildende Künste - derselben Schule, an der auch Strzemiński seit 1945 lehrte - nicht annehmen. Nur noch einmal trat sie für kurze Zeit in den Schuldienst, als sie von 1949 bis 1950 an einer Schule in Łódź (Szkoła Stowarzyszenia Prziaciół Dzieci) die Fächer Zeichnen und Russisch lehrte. Während einer Schulversammlung im Jahre 1950 brach sie zusammen. Die anschließende ärztliche Untersuchung diagnostizierte Gebärmutterkrebs. Der Versuch, ihr zu helfen, wozu auch eine Behandlung im Ontologischen Institut in Warschau gehörte, mißlang. Nach einer Überführung in ein Krankenhaus in Łódź starb Katarzyna Kobro im Februar 1951 (53).

Kobro nahm nach 1945 neben der Lehrtätigkeit auch die künstlerische Betätigung auf, wenn auch in weit geringerem Umfang und verständlicherweise mit verminderter Intensität. Zuvor stiftete sie alle relativ unversehrt gebliebenen Skulpturen, die zu retten ihr 1940 gelungen war, dem Museum für Kunst in Łódź. Hier wurde gerade unter der Leitung des ersten Direktors des Museums, Marian Minich, die im Krieg völlig verwüstete und teilweise zerstörte Sammlung internationaler Kunst wieder aufgebaut. Im Zuge dieser Reorganisation wurde Bolesław Utkin von Minich damit beauftragt, die Skulpturen Kobros in ihren ursprünglichen Zustand zurückzuführen, wozu auch eine neue Bemalung der Skulpturen gehörte (54). Aus Gründen, die noch einer eingehenden Untersuchung bedürfen, nahm Kobro ihre Arbeit an den vor dem Krieg verfertigten Raum-Kompositionen nach 1945 nicht mehr auf. Sie formte vielmehr wieder Akte (Akt V-VIII, 1946-49, Kat.Nrn. 37-40), womit sie - auch im Stil - an die Phase der 1920-30 entstandenen Akte I-IV (Kat.Nrn. 26-29) anknüpfte. Nika Mazurowska berichtete hierzu, daß sie selbst (mit 12 Jahren für Akt V von 1948, Kat. Nr. 37) und eine Bekannte ihrer Mutter als Modelle für die Nachkriegsakte (Kat.Nrn. 38-40) gesessen hätten.

Neben den plastischen Arbeiten Kobros sind, dank der Tochter Nika, auch Bilder erhalten geblieben, die Kobro bei Ausflügen mit ihrer Tochter zwischen 1947 und 1949 nach der Natur malte. Obwohl sie einige davon verschenkte, sind sieben Pastelle (Kat.Nrn. 30-36) aus dieser Zeit im Besitz ihrer Tochter geblieben.

1.3. Die Kunstsituation in Polen im beginnenden
20. Jahrhundert

1.3.1. Anfänge der polnischen Avantgarde im Bereich
der bildenden Künste

Vom Aufkommen einer Avantgarde der bildenden Künste in Polen (55) kann man erst seit dem 1. Weltkrieg sprechen. Tendenzen, die zuvor in Erscheinung traten, gehörten eher zu einer vorbereitenden Phase. Sie standen außerdem unter dem Einfluß der jeweils herrschenden Fremdnation in dem zu jener Zeit dreigeteilten Land (56). Die Landesteilung führte auch dazu, daß die jeweiligen Bestrebungen im Bereich der bildenden Künste von den Zentren Krakau, Warschau bzw. Posen ausgingen. Untereinander jedoch besaßen die Kunstzentren nur wenig Kontakt.

Gebessert wurde diese Situation erst durch Kontakte polnischer Künstler zur westeuropäischen Kunstszene. Zu deren Hauptvertretern suchten die im Westen studierenden jungen polnischen Künstler Kontakt. So studierte z.B. Gwazdecki in Paris, wo er Apollinaire kennenlernte, ebenso wie Czyżewski, Chwistek und Makowski. Letzterer trat über Le Fauconier in Kontakt mit Gleizes, Metzinger und Léger (57).

Eine andere Quelle für Informationen über die Entwicklung der Kunst im westlichen Ausland lieferten private Sammlungen. Eine davon wurde zunächst 1910 in Lemberg und anschließend in Krakau vorgestellt (58). Auf diese Sammlung impressionistischer Künstler wurde die Öffentlichkeit durch das Bemühen verschiedener Zeitschriften ("Chimera" = Chimäre ; , "Sztuka" = Kunst; usw.) aufmerksam gemacht. Sie informierten über die Moderne, worunter man hauptsächlich die "Impressionisten" Gauguin, van Gogh und Cézanne verstand (59). In Krakau führte dieser Informationsfluß schließlich zur Gründung der "Gruppe der Fünf" (Grupa Pięciu, 1905) und "Zer" (abgeleitet von Zero, 1908).

Beides Gruppen, die offen in Opposition zu den traditionellen Werten der Kunst traten, die immer noch an den Kunstakademien vermittelt wurden. Eine gewisse Öffnung für neue Inhalte in der Malerei hatte bereits vorher, etwa in der Zeit um die Jahrhundertwende stattgefunden. Damals hatten die Symbolisten die Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Farbskala um die Farbwerte der Impressionisten erweitert. Allerdings war diese Erweiterung der neuen Opposition nicht radikal genug. Bestärkt wurde sie in ihren Forderungen von den in der Presse und in Zeitschriften immer häufiger erscheinenden Berichten über die westliche Kunst. Als Nachfolgerichtungen der von Cézanne begründeten Moderne wurden dabei meistens der Expressionismus, Kubismus und Futurismus angesehen (60). Andere Berichterstatter wie z.B. Basler, der hauptsächlich über die französische Kunstszene informierte, sahen die Nachfolge in Frankreich durch die Fauves und die Kubisten, in Deutschland durch die Expressionisten vertreten (61).

Nachwirkungen der Kontakte zum Westen und der von dort kommenden Informationen waren zunächst Versuche, sich von den früheren Kunstzentren des Landes in Krakau, Warschau und Posen zu lösen. Außerdem wurden nun auch Ausstellungen nach dem französischen Muster des "Salon des Independants" organisiert. Drei dieser Ausstellungen fanden zwischen 1911-1913 in Krakau statt und halfen gleichzeitig, eine überregionale Kunstszene mitzubegründen. An ihnen nahmen zwar noch Akademielehrer wie z.B. Malczewski teil, doch überwog bereits die Teilnahme der jungen, sich am Werk Cézannes und Gauguins, aber auch am deutschen Expressionismus orientierender Künstler (62). Aus der Gruppe dieser Teilnehmer kristallisierte sich die künftige Zusammensetzung einer neuen Bewegung heraus, die nach einer Unterbrechung durch den Kriegsausbruch ihre Ausstellungstätigkeit unter dem Namen "Polnische Expressionisten" (Expresioniści Polscy) aufnahm.

Diese Gruppe, die bezüglich der Hinwendung zum Prinzip der Konstruktion (63) eher zum Kubismus tendierte, arbeitete eng mit der 1918 in Posen entstandenen Gruppe "Bunt" zusammen. Beeinflusst durch Kontakte zu Liebknecht (64), orientierte sich der "Bunt" seinerseits am deutschen Expressionismus. Nachdem sich die Gruppe 1920 auflöste, kam es bei den "Polnischen Expressionisten" zu inhaltlichen Abgrenzungsversuchen zum "wirklichen" Expressionismus. Nach außen hin stellten sie sich dar in der Umbenennung in "Formiści" (Formisten). Diese Gruppierung stellte in ihrem Versuch, sich gegenüber der westlichen Kunstentwicklung unabhängig zu machen bzw. in ihrer Suche nach Neuerungen spezifisch polnische Akzente einzubringen, den ersten Schritt zu einer polnischen Avantgarde dar (65). Historisch wurde dieser Schritt erst nach 1918 möglich, dem Jahr der Vereinigung des bislang dreigeteilten Landes. Die bereits vor dem Krieg sich abzeichnende integrierende Tendenz zwischen den ehemaligen Kunstzentren Krakau, Warschau und Posen konnte nun realisiert werden. Ausdruck hierfür waren gemeinsame Ausstellungen in verschiedenen Städten und die Vereinigung der Kunstzentren in der jungen Landeshauptstadt Warschau. Dort trafen sich auch die verschiedenen formistischen Gruppen aus Krakau, Posen und Warschau. Krakau wurde vertreten durch Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, die in Paris lebenden Gustaw Gwazdecki, Jan Hrynkowski und Tymon Niesiołowski, die Brüder Andrzej und Zbigniew Pronaszko und Władysław Skoczylas. Die Posener Szene wurde durch Jerzy Hulewicz repräsentiert, und die Hauptstadt selbst vertraten Romuald Kamil Witkowski, Jan Żyrnowski, Władysław Roguski, Szczesny Rutkowski, Henryk Stażewski, Włocław Husarski und Mieczysław Szczuka (66). Eine detaillierte und möglichst objektive Analyse dessen, welche Richtungen und Inhalte diese Gruppierungen vorzuweisen hatten, würde an der Fragestellung meiner Arbeit vorbeiführen (67).

Wichtig für die Problemstellung dieser Untersuchung ist die Rezeption der Richtung der Formisten und ihrer künstlerischen Ergebnisse durch die nachfolgende Bewegung der Konstruktivisten. Wie diese und vermutlich auch Kobro die Bewegung des Formismus verstanden, gibt ein Artikel Władysław Strzemiński wieder. Darin schreibt er, daß seiner Ansicht nach drei ausländische Kunstrichtungen Einfluß auf den polnischen Formismus hätten: der Expressionismus, Futurismus und Kubismus. Beruhend auf dem Prinzip der freien Deformation des Gegenstandes, habe der Expressionismus das Ziel verfolgt, einen inneren Ausdruck zu erzeugen. Mit dem Futurismus sei eine Dynamisierung des Bildes mit Hilfe von Kraftlinien hinzugekommen. Allerdings setze sich der Formismus insofern dagegen ab, als die Linie in Form gerichteter Spannung auftrete und zwar nicht mehr mit dem Ziel, das Bild dynamisch zu sprengen, sondern um als Mittel des Aufbaus zu dienen. Der Kubismus schließlich habe die Unabhängigkeit der Farbe vom Gegenstand gebracht und seine Bildkomposition aus voneinander abhängigen Elementen aufgebaut. Vor diesem Hintergrund sei nun das oberste Postulat des Formismus die reine Form gewesen. Die in dieser Bemühung präkursorische Rolle des Formismus habe auch den nachfolgenden Richtungen den Weg von der gegenständlichen zur abstrakten Kunst relativ leicht gemacht. Im folgenden beschreibt er die den Formismus charakterisierenden Grundelemente:

- "1. Die Deformation des Gegenstandes mit dem Ziel, das Bild mit Form zu durchdringen. Das Bild als eine besondere Wirklichkeit, die sich aus Rechten malerischer Komposition und der Form zusammensetzt: die Naturformen sind lediglich Ausgangspunkt.
2. Die Farbe der einzelnen Bildformen hängt nicht von der Farbe der realen Gegenstände ab, sondern nur von den Erfordernisse der Form und der Komposition. Diesbezüglich kann eine Farbe für mehrere Gegenstände angewandt werden, sofern es die Komposition erfordert.

3. Alle Körper sollten einen gemeinsamen Formenrhythmus erzeugen. Dieser Rhythmus entsteht durch die Variation der Grundform, z.B. durch die Wiederholung einer Bogenform in verschiedenen Teilen des Bildes in immer anderen Größen und Richtungen. Diese Rhythmus bedingt die Formenharmonie.
4. Die richtungsweisende Spannung dient dem Ziel der Form. Von daher gesehen ist das Unterstreichen bestimmter Richtungen dort, wo es nötig ist, sowie ihr gegenseitiges Sich-Aufheben in anderen Teilen des Bildes verständlicher. Aus dieser fortwährenden Akzentuierung der Richtungen resultierte die Deformation der Naturformen" (68).

Diese Charakterisierung drückt Strzemińskis Ansicht aus, daß die Formisten die vom Expressionismus (Deformation), Futurismus (gerichtete Spannung) und Kubismus (Unabhängigkeit der Farbe und Form) übernommenen Mittel der neuen Kunst um die Betonung der reinen Form erweitert hatten. Durch die Bevorzugung der reinen Form aber wurde ein einheitlicher Rhythmus und somit Harmonie erzeugt.

Inwiefern sich eine derartige Theorie-Rezeption auf die Kunst der konstruktivistischen Bewegung und speziell auf das Werk Katarzyna Kobros auswirkte, wird an späterer Stelle untersucht (s. Kap. IV. 1.2.).

Zusammenfassend kann man die formistische Bewegung als charakteristische Erscheinung der optimistischen, freiheitlichen und zukunftsorientierten Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bezeichnen. In Anlehnung an den Kubismus, beeinflusst jedoch auch vom Expressionismus - besonders Metzingers Theorie - und den Dadaismus, suchte man nach einer polnischen Tradition, deren Wesen man in der primitiven polnischen Volkskunst entdeckte zu haben glaubte (69). Der Versuch der revolutionären Umwälzung betraf lediglich den Bereich der Kunst und dort speziell die reine Form. Die Einbeziehung der futuristischen Parolen und ihrer, die Gesellschaft aufschreckenden Ziele führte zur Auflösung der formistischen Bewegung.

Die kurze Skizzierung der zeitlich und ideell der konstruktivistischen Bewegung in Polen vorangegangener Kunstrichtungen soll die Ausgangssituation kennzeichnen, aus der heraus die konstruktivistische Bewegung entstehen konnte.

1.3.2. Die konstruktivistische Bewegung Polens

Die Anfänge der konstruktivistischen Bewegung in Polen fielen in die Zeit um 1920. Diese Zeit war im wesentlichen von zwei Kunstrichtungen bestimmt: einerseits von der formistischen, auf die polnische Tradition bedachten Richtung, andererseits vom Futurismus, der die bestehende Ordnung in der bildenden Kunst und der Gesellschaft aufzubrechen gedachte (70). Der Konstruktivismus wurde in der Zeit zwischen den Weltkriegen von ca. 50 Künstlern in Polen vertreten, von denen nur wenige zu einem festen, die Bewegung in Entwicklung haltenden Kreis gehörten. Den Kern bildeten Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski, Teresa Żarnower, Henryk Berlewi und Szymon Syrkus.

Zu einem weiteren, immer noch aktiven Kreis gehörten A. Rafałowski, K. Kajruksztis, M. Nicz-Borowiakowa, H. Syrkusowa, S. u B. Brukowski, B. Lachert, J. Szanałca, K. Kryński, K. Podsa-decki, E. Miller, M.J. Malicki, J. Golus, K. Hiller.

In einer eher lockeren Verbindung zu der Bewegung, insbesondere zu den Gruppen "Blok" und "Praesens", standen die Maler M. Szul S. Zalewski, A. Pronaszko sowie die Architekten B. Elkouken, J. Malinowski, P. Kozinski, E. Epstein und A. Karczewski. Für die Verbreitung bzw. Umsetzung der einzelnen konstruktivistischen Ideen sorgten auch Künstler, die bereits in anderen Gruppierungen eine wichtige Rolle spielten, wie O. Hahn, M. Włodarski, A. Krzywobłocki, P. Kowzun und K. Mackiewicz, die dem Lemberger Kunstzentrum nahestanden (71), aber auch Künstler, die in Paris arbeiteten, wie W. Chodasiewicz-Grabowska (die spätere Nadia Léger), S. Grabowski, M. Żukiewiczowa und W. Wolska.

Hinzu kamen Künstler, die immer noch mit der Szene der ehemaligen Kunstzentren in Krakau - Sasza Blonder, J.M. Brzeski, M. Chojnowski - und Warschau - hier insbesondere S. Themerson und M. Berman -verbunden waren oder in Verbindung mit Łódź standen, z.B. S. Wegner, J. Lewin, S. Szczekacz, A. Menkesowa und andere, darunter natürlich später auch die Schüler Strzemińskis von der Schule für Druckereiwesen in Łódź (72).

Die in den frühen 20er Jahren an der Bewegung teilhabenden Künstler verbanden zahlreiche Gemeinsamkeiten. Sie waren nicht nur im ungefähr gleichen Alter, absolvierten ihre Studien also fast zur gleichen Zeit und in ähnlicher historischer und finanzieller Situation, sondern stammten auch häufig aus Familien der humanistisch gebildeten Intellektuellen. Diese Kreise interessierten sich in großem Maße für künstlerische Fragen. Turowski fügt dieser Liste der Gemeinsamkeiten noch ähnliche politische Überzeugungen der Familien der Künstler hinzu.

Seiner Ansicht zufolge deckte sich die ideologische Überzeugung, welche in den familiären Verhältnissen respektiert wurde, mit einem weit verstandenen Liberalismus. In einzelnen Fällen sei dieser Liberalismus deutlich links gerichtet gewesen, in den übrigen national orientiert, gefärbt durch eine katholische Religiosität (73). Diese ideologische Gemeinsamkeit wurde durch spätere historische Gegebenheiten (1. Weltkrieg; russische Revolution; Krieg Polens gegen Russland usw.) einer mehr oder weniger grundlegenden Änderung unterzogen. Obwohl die Ausgangssituation bei den einzelnen Künstlern vergleichbar war und relativ viele Übereinstimmungen in der historischen Ausgangssituation lagen, konnte ihre konträre Ausrichtung in der Folge nicht verhindert werden. Ausschlaggebend hierfür waren gesellschaftliche Hintergründe, vor denen die Ausbildung und Persönlichkeitsformung der Künstler stattfand. Letztlich führten diese Gründe immer wieder zu Auseinandersetzungen und Umbildungen innerhalb der Gruppe der Konstruktivisten. So lassen sich unter den Begründern der Bewegung drei Gruppen ausmachen. Da war zunächst die zahlenmäßig am stärksten vertretene Gruppe der Absolventen der Akademie der Schönen Künste in Warschau. Dazu gehörten die Maler M. Szczuka,

H. Stażewski, M. Niczowa, A. Rafałowski, J. Golus und S. Zalewski. Später kamen K. Kryński, I. Malicki, die Bildhauerin T. Żarnowerówna und die Architekten des Warschauer Politechnikums, S. und B. Brukalski, B. Lachert, S. Syrkus und J. Szanajca hinzu.

Die zweite Gruppe bildeten Studenten, die zwar mit jenen Absolventen in Kontakt standen, ihre Studien jedoch im Ausland fortsetzten. So S. Syrkus, der zunächst in Graz Architektur studierte, sich während der russischen Revolution in Moskau aufhielt, anschließend nach Paris ging und schließlich nach Polen zurückkehrte. Hier war er besonders mit der Gruppe "Blok" verbunden. In diesem Kreise gehörte auch H. Berlewi, der sein Studium in Frankreich absolvierte (74), und F. Rafalowski, der 1922/23 in Berlin studierte.

Und schließlich die Gruppe der Künstler, die ihre Studien an den während der Revolution reformierten sowjet-russischen Lehranstalten absolvierten, nämlich Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Karol Hiller und Witold Kajruksztis (75).

Diese drei Gruppierungen sorgten dafür, daß die konstruktivistische Bewegung vielerlei Einflüsse aus West- und Osteuropa empfing und somit auch verschiedene Ziele anstrebte. In einem chronologischen Abriß der ideellen Entwicklung der Kunstrichtung soll es nun genauer dargestellt werden.

1.3.3. Gruppierungen der konstruktivistischen Bewegung in ihrer zeitlichen und ideellen Entwicklung

Eine Festlegung des Beginns des Konstruktivismus in Polen auf ein bestimmtes Datum läßt sich nicht vornehmen. Wie bereits erwähnt, machen die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Kunstrichtungen - zwischen dem Formismus und Futurismus einerseits und dem Konstruktivismus andererseits - eine solche Datierung unmöglich.

Zudem vollzog sich der Übergang bei den einzelnen Künstlern zu jeweils verschiedenen Zeitpunkten. So z.B. bei Henryk Stażewski oder Mieczysław Szczuka. Beide gehörten zunächst der Warschauer Gruppe der Formisten an, wurden später jedoch überzeugte Konstruktivisten.

Erste Anzeichen einer Wandlung in der polnischen Kunstszene wurden im Jahr 1922 deutlich. Damals veröffentlichte Tadeusz Peiper in seiner in Krakau herausgegebenen Zeitschrift "Zwrotnica" (Die Weiche) (76) eine Art Programm für eine neue Kunstentwicklung. In der zweiten Ausgabe der Zeitschrift arbeitete er dieses Programm vollständig zu Prinzipien des Konstruktivismus aus (77). Darin setzte er die Ziele der neuen Kunst vom Formismus und Futurismus ab und forderte eine Gestaltungsweise, die von der Beliebigkeit zu einer festen Ordnung führen sollte. Die ordnende Funktion der Kunst sollte auch in den gesellschaftlichen und alltäglichen Bereich hineinreichen. Dies sollte jedoch nicht mit langweiliger Geometrie, sondern mit neuen Formen erreicht werden, die dennoch eine strenge und logische Gestaltungsweise der Kunstwerke ermöglichen würde. In den folgenden Ausgaben der Zeitschrift publizierte Władysław Strzemiński, gerade mit Kopro aus Rußland nach Polen umgesiedelt, seinen Artikel "O sztuce rosyjskiej. Notatki" (Über die russische Kunst. Notizen) in zwei Teilen. Seine "Notizen" zeigten eine mögliche Lösung für die von Peiper angeregte Suche nach neuen Formen der Kunst auf, nämlich den russischen Konstruktivismus. Im Bericht gibt Strzemiński neben einer Stellungnahme für Malewitsch und gegen die von Tatlin angeführten "Produktivisten" seine Analyse der vergangenen Kunstrichtungen Expressionismus, Kubismus und Futurismus wieder. Laut Strzemiński sollte das aus diesen formalen Kunstrichtungen gewonnene Fundament zur Entwicklung einer neuen Bewegung dienen, die durch die Kunst Tatlins einerseits und Malewitschs andererseits determiniert werde (78).

Ein dritter Standpunkt, von dem weitere Impulse auf die beginnende konstruktivistische Bewegung ausgegangen sind, wurde von Tatarkiewicz vertreten. 1922 publizierte er einen Artikel über die Ästhetik des "Esprit Nouveau" der "Puristen" Ozentfant und Le Corbusier.

Laut Tatarkiewicz beinhaltet ihr Programm die durchaus sinnvolle Idee der ökonomischen Handlungsweise. Überzeugt, daß diese Idee der Kunst eine neue Perspektive eröffne, forderte er daraufhin die Übernahme der zielgerichteten Ästhetik des Ingenieurs durch die Künstler. Eine solche Ästhetik, beruhend auf strengen mathematischen Regeln, dürfe dabei nur der Konstruktion und keinerlei Verzierung dienen. Sie führe somit zu Kunstwerken, deren Gestaltung nicht impulsiv und gefühlsmäßig, sondern rein intellektuell erfolge. Damit werde die neue Kunst in Opposition zum gefühlsgeladenen Futurismus treten (79).

In diesen drei Artikeln, beruhend auf der Analyse der Kunstsituation, wie sie sich in den Anfängen der 20er Jahre den Autoren bot, zeichnen sich bereits die künftigen Richtungen innerhalb der konstruktivistischen Bewegung ab: einerseits die Suche nach neuen Formen (puristisch, intellektuell) und andererseits die Bindung der Kunst an ihre gesellschaftliche Funktion (produktivistisch, funktionalistisch). Mit anderen Worten, die Bewegung spaltete sich nach ihrer Herauskristallisierung in die kunst- und die gebrauchtorientierte Richtung.

Neben diesen theoretischen Vorbereitungen auf die neue Bewegung gab es auch eine Darstellung praktischer Beispiele. Am 20. Mai 1923 organisierten Strzemiński und Kairuksztis in Wilna die erste Ausstellung konstruktivistischer Kunst, in der sieben polnische Künstler ihre Werke ausstellten. Diese Arbeiten drückten bereits das gesamte künstlerische Spektrum der Bewegung aus, so bei der Malerei, Zeichnung, Grafik, Typographie, dem Bühnenbild, der Skulptur und Architektur. Außerdem wurde ein historischer Abriß traditioneller und den Konstruktivisten vorangegangener Kunstrichtungen gezeigt.

Darin wurde Bezug auf den theoretischen Hintergrund genommen, vor dem eine solche Bewegung entstehen konnte (80). Der Gesamtcharakter der Ausstellung wird in der Literatur als uneinheitlich beschrieben. Es seien, so Turowski, abstrakte neben gegenständlichen, geometrische neben lyrischen Arbeiten gezeigt worden, deren Inspirationsquelle vom Kubismus über den Purismus und Formismus bis zu Arbeiten Tatlins, Lissitzkys, Malewitschs und der Gruppe De Stijl reiche (81). Strzemiński war sich dessen bewußt, bezeichnete diese Richtungen allerdings als notwendige Grundlagen, auf deren formalen Errungenschaften es eine moderne Kunst aufzubauen gelte (82). Damit gab er seiner und auch seiner Frau Katarzyna Kobro Überzeugung Ausdruck, daß neue Formen nur mit Kenntnis bestimmter formaler Tendenzen innerhalb der europäischen Kunsttradition und aus der experimentellen Beschäftigung mit den vergangenen Richtungen heraus entwickelt werden könnten (83).

Mieczysław Szczuka, einer der Ausstellungsteilnehmer in Wilna, wurde nach deren Beendigung 1924 zum Initiator eines neuen Zusammenschlusses von Künstlern namens "Blok" (84). Dank seiner Aktivität kam es auch zur gleichnamigen Zeitschrift, die dazu dienen sollte, programmatische Aussagen der Gruppenmitglieder zu publizieren. Die erste Ausstellung der Gruppe, an der auch Kobro teilnahm, fand im Automobil-Salon der Firma Laurin-Clément in Warschau statt. Neben solchen Ausstellungen war es jedoch hauptsächlich die Zeitschrift "Blok", in der die erste Orientierungsphase des polnischen Konstruktivismus zum Ausdruck kam. Bereits in der ersten Ausgabe wurden in den Artikeln Szczukas und Strzemińskis konträre Standpunkte innerhalb der Bewegung deutlich.

Während Strzemiński sein Ziel in der reinen Bildgestaltung sah (85), wollte Szczuka die Aufgabe der konstruktivistischen Kunst auf den Bereich des Utilitarismus erweitern. Dazu gehörte die architektonische Form und die typographische Gestaltung von Büchern, Zeitschriften, Reklamen, Filmprojekten usw. (86). Die Standpunkte der beiden Autoren verfestigten sich mit der Zeit immer mehr und fanden ihren endgültigen Höhepunkt in zwei aufeinanderfolgenden Artikeln und Nummern des "Blok".

Szczuka publizierte 1924 im "Blok" Nr. 6/7 ein 14 Punkte umfassendes Programm des Konstruktivismus. Darin betont er das Hauptziel der Kunst, nämlich die Verknüpfung der künstlerischen und gesellschaftlichen Fragestellungen. Grundlegend sei hierfür, so der Autor, die aktive Teilnahme des Künstlers an der Entwicklung in beiden Bereichen. Dies sei notwendig, da bislang eine Antinomie zwischen der Kunst als Beschäftigung des Menschen höherer Art und der Produktion als Realisierung der materiellen Bedürfnisse geherrscht habe. Darüber sei es zu der Auffassung gekommen, die Schönheit sei der ästhetischen Kategorie des Angenehmen, also der Kunst zuzurechnen und habe mit der Kategorie der Nützlichkeit, die in der Produktion realisiert werde, nichts gemein. Da jedoch menschliche Beschäftigung nicht in Bereiche unterteilt werden könne, sondern im Praktischen eine Einheit darstelle, müsse der Künstler eine neue ästhetische Qualität schaffen. Es könne sich dabei nur um die Schönheit des Praktischen, des Utilitarismus handeln. Dem Konstruktivisten komme dabei die neue technische Zivilisation mit neuen technischen Möglichkeiten und Materialien entgegen. Diese Möglichkeit gelte es nun auf ihre konstruktiven Werte hin zu untersuchen. Anschließend müsse mit diesen Materialeigenschaften und ökonomischen Notwendigkeiten der Produktion eine neue "Produktion utilitaristischer Schönheit" erreicht werden. Damit wäre der Dualismus zwischen schöpferischer Tätigkeit einerseits und produktiver Leistung andererseits endgültig aufgehoben. In diesem Manifest stellt Szczuka das Kunstwerk also auf eine Stufe mit Industrieprodukten und definiert infolgedessen die konstruktivistische Kunst zur reinen Gebrauchskunst um (87).

Auf Szczukas Darlegung der künstlerischen Ziele der Gruppe "Blok" antwortete nur einige Monate später Strzemiński mit dem Artikel "B=2" (88). Darin legte er seine Ansicht bezüglich der Zielrichtung der Kunst dar, die er später zur Unismustheorie ausweitete. Sein Ausgangspunkt ist die Überwindung der reproduktiven und mimetischen Kunst dank der ökonomischen und organisatorischen Regeln, die auch determinierend auf das Industrieverfahren wirken. Laut Strzemiński müsse diese Umwandlung aufgrund einer eingehenden Untersuchung der Bedingungen, dank derer das Kunstwerk existiert, und seiner Konstruktionselemente versucht werden. Es würde sich dabei herausstellen, daß die Grenzen des künstlerischen Werkes durch formale Aspekte - beim Gemälde durch die Fläche und den Rahmen - gesetzt werden. Strzemińskis künstlerisches Ziel, nämlich das Schaffen eines organischen Werkes, könne folglich nur erreicht werden, wenn eine Verbindung zwischen den neuen Gestaltungsformen und ihren formalen Grenzen und Bedingungen hergestellt werde. Es dürfe dabei nicht der Fehler der Wesensumdeutung eines Kunstwerks gemacht werden, wie es laut Ansicht des Autors bislang in der traditionellen und nicht konstruktiven Kunst gemacht wurde. Da stellte man in der Malerei z.B. durch den Flächenraum, die Perspektive, die Farbe und eine angebliche Dynamik der Formen illusionistische Inhalte dar, die dem Wesen des Gemäldes - seiner durch den Rahmen begrenzten Fläche - nicht gerecht wurden (89). Strzemińskis Auffassung vom künstlerischen Ziel der Gruppe "Blok" unterschied sich folglich wesentlich von der Szczukas. Obwohl beide Ansichten auf dem Konstruktivismus basierten, ging Strzemiński in seinen künstlerischen Forderungen weiter als Szczuka. Strzemiński sah die technischen Gegebenheiten nur als Mittel zum Zweck in der Aufgabe, einen neuen Konstruktionskanon zu schaffen. Szczuka hingegen ordnete die Forderungen und Möglichkeiten des Künstlers unter das Postulat, eine Gebrauchskunst zu schaffen. Damit wurde jegliche künstlerische Freiheit der Ausführung durch Materialeigenschaften, technische und ökonomische Bedingungen der Produktion eines solchen Werkes radikal eingegrenzt.

Derart unterschiedliche Ansichten führten nach anfänglich enger Zusammenarbeit und Ausstellungstätigkeit zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den Gruppenmitgliedern. Sie ließen sich entweder auf Szczukas utilitaristisches oder Strzemińskis unistisches Konzept ein. Die Spaltung der Gruppe kam bereits Ende 1924 zum Ausbruch, als ein Teil der Mitglieder nicht mehr an der zweiten "Blok"-Ausstellung in Warschau teilnahm (90). Offiziell wurde die Spaltung in der zehnten Ausgabe des "Blok" im April 1925. Diese Ausgabe war nur noch den Problemen der Szenografie und Architektur gewidmet. Eine weitere Reduzierung des Themenkreises fand dann endgültig in der letzten Ausgabe der Zeitschrift statt, die nur noch über Architektur berichtete und von Szczuka allein redigiert wurde. In dieser Ausgabe nahm er Bezug auf eine internationale Architektur-Ausstellung in Warschau (91), die eine neue Phase in der utilitaristisch orientierten Gruppe der Konstruktivisten einleitete. Zur funktionalen Architektur hinstrebend, auf der Grundlage der von Le Corbusier aufgestellten 5 Regeln zur Baukomposition (1. Pfeiler, 2. Dachgärten, 3. Freie Fläche, 4. lange horizontale Fenster und 5. freie Fassade), erweiterten sie diese Grundsätze um die soziale Funktion der Architektur ("mieszkanie minimum" = Kleinstwohnung) (92). Doch nicht nur für die Utilitaristen wurde diese Ausstellung von Bedeutung. Während sich ihr Interesse auf die Rezeption der neuen westlichen Ideen beschränkte, wurde diese Ausstellung zur großen Anregung für die Unisten, sich von den neuen Inhalten in der Architektur inspirieren zu lassen (s. Kap. III.2.4.4.).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die erste Phase der konstruktivistischen Bewegung kaum ein Jahr - von 1924 bis 1925 - dauerte. Gekennzeichnet ist diese Phase durch die Organisation in einer Gruppe und durch ein gemeinsames literarisches Organ. Allgemein gesehen prägte diese Phase der Wunsch, Gemeinsamkeiten zu entdecken, um zu einer einheitlichen Definition des Stellenwertes und der Funktion der Kunst in der Gesellschaft zu gelangen. Die Überlegungen Strzemińskis und Szczukas führten zur detaillierteren

Bestimmung dieser künstlerischen Inhalte. Dabei kristallisierten sich jedoch gegensätzliche Standpunkte heraus, die zu einem Antagonismus nicht nur zwischen diesen beiden Künstlern, sondern zwischen allen anderen Mitgliedern dieser Gemeinschaft führten. Gleichwohl war es eine Gruppe der Funktionalisten, die in der zweiten Phase der Bewegung die rein künstlerischen Interessen herausforderten. Ihre funktionalistisch verstandene Architektur bot zunächst auch den Künstlern ein neues Experimentierfeld. Die Warschauer Ausstellung, die in dieser Beziehung großes Interesse hervorrief, führte nun zu einer neuen Vereinigung von Künstlern und Architekten namens "Praesens". Mitglieder dieser Gruppe waren laut Teilnehmerliste der ersten Ausstellung die Architekten Brukalski, Lacheret und Syrkus, der neben Szanajca der Gruppeninitiator war. Bis auf Szczuka und Żarnower waren alle ehemaligen Mitglieder des "Blok", so auch Kobro, Kryński, Stażewski und Strzemiński dabei. Neu hinzu kamen dagegen Nicz-Borowiakowa, Podsadecki und Rafalowski (93).

Im Juni 1926 erschien die erste Ausgabe der gleichnamigen periodisch erscheinenden Zeitschrift, in welcher u.a. die Ziele der neuen Vereinigung formuliert wurden. "Praesens" richtete sich darin zunächst gegen eine individualistische Grundstellung der Künstler.

Die Folge war nach Ansicht der Gruppenmitglieder eine beliebige Naturinterpretation, die bindende Regeln und Kontrolle unmöglich machte. Das Ziel der neuen, von der Gruppe propagierten Ästhetik war dagegen das Erstreben universeller Werte. Dabei war man voller Anerkennung für den hohen individuellen Rang des Künstlers. Ausdruck solch universeller Werte waren für "Praesens" die Bereinigung der Plastik von nicht-plastischen Elementen und die Beschränkung auf die Bildung ausgewogener Proportionen. Die Mitglieder dieser Gruppe sahen die Malerei und die Plastik untrennbar mit der Architektur verbunden (94), da die Gesetze des Raumes, der Farbe und des Materials ebenfalls nicht voneinander zu trennen waren. Alle drei Faktoren sollten zu einer Architektur führen, deren Form durch die Funktion bestimmt würde (95).

Die Funktionalität und die Komposition des Raumes wurden von der Gruppe als erstrangig betrachtet. Beide Aspekte sollten sowohl der Skulptur und Malerei, als auch in der Architektur realisiert werden. Hinzu kamen die Fragen der industriellen Produktion. Die Gruppe strebte die volle Mechanisation im Bausektor und Standardisierung der Produktion aus ökonomischen Gründen an. Der Bausektor sollte zwecks Demokratisierung ausgeweitet werden, wozu auch die Forderung nach funktionalen Kleinstwohnungen für die Massen gehörte (96).

Diese Zielsetzung ist nur aus der historischen Situation Polens verständlich. Das durch Krieg zerstörte Land mußte wieder aufgebaut, und die nötigen Wohnungsbedürfnisse sollten so schnell möglich gedeckt werden. Außerdem bemühte sich die Regierung, dem seit 1918 wiedervereinigten Land einen einheitlichen Stil beim Wiederaufbau zu geben. Damit sollte die räumliche, ökonomische administrative Integration der bislang Rußland, Österreich und Deutschland zugehörenden und somit völlig unterschiedlich entwickelten Regionen unterstützt werden.

Da jedoch das Anknüpfen an die Stile vor der Fremddokkupation, an den Frühbarock des 17. Jahrhunderts oder an den Klassizismus nach 1918 erfolglos blieb, kamen die neuen ökonomisch und funktionalistisch orientierten Ideen des "Praesens" dieser Politik sehr entgegen (97).

In der zweiten Phase des Konstruktivismus läßt sich trotz gegenteiliger Bemühungen wieder eine Dominanz der architektonisch-funktionalen Probleme feststellen. Allerdings darf diese Tatsache nicht darüber hinwegtäuschen, daß es auch im rein künstlerisch orientierten Bereich der Bewegung neue formale Ergebnisse gab. Dokumentiert wurden sie z.B. in der im April 1927 im Polnischen Künstler-Klub in Warschau (98) stattgefundenen Einzelausstellung der kubistischen und unistischen Werke Strzemińskis, zu der Strzemiński Vorträge über seine Theorie hielt (99). Weiteren Aufschluß über die Arbeiten der Gruppe gab auch der "Salon der Modernisten" im März 1925 in Warschau (100). Die Architekten des "Praesens" erlangten im Jahre 1928 internationale Bedeutung.

Damals nahmen einige Mitglieder der Gruppe Kontakt mit der Architektur-Avantgarde des Westens auf. Daraufhin berief der Sekretär des CIAM (Congres International Architecture Moderne), S. Giedion, Szymon Syrkus als Repräsentanten Polens für den 1928 in La Sarraz stattfindenden Gründungskongreß. Wie dominant die Architektur-Frage bei "Praesens" im Vordergrund stand, mag die Ablehnung von Szymon Syrkus belegen, der eine gesonderte Gruppe des CIAM in Polen gründen sollte. Syrkus Ansicht nach wurden die Ideen des CIAM im "Praesens" seit langem primär behandelt und somit ausreichend in Polen repräsentiert (101).

Nach weiteren Ausstellungen der "Praesens"-Mitglieder in Paris (102), Brüssel und Amsterdam trat die Gruppe im Mai 1929 zum letzten Mal in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung in Polen beim PWK (Powszechnia Wystawa Krajowa = Nationale Universal-Ausstellung) auf. In Winklers Ausstellungs-Rezension wird bereits deutlich, daß alle künstlerischen Bemühungen sich der dekorativen Raumausstattung von Kleinwohnungen unterordnen mußten und auch hier das Hauptgewicht auf der funktionalen Architektur lag (103). Obwohl die PWK-Ausstellung nach außen hin noch die gesamte Gruppe vorstellen sollte, nahmen mehrere Künstler inoffiziell an ihr nicht mehr teil. Persönliche und künstlerische Differenzen führten schon vor Erscheinen der zweiten Ausgabe des "Praesens" im Mai 1930 zur Auflösung der Gruppe. Die daraufhin erschienene Juli-Ausgabe der Zeitschrift war schon gänzlich den Problemen der Architektur gewidmet. Kobro und Strzeminski, durch die die Trennung herbeigeführt worden war, hatten bereits zuvor in ihrem bildnerischen und theoretischen Werk darauf hingewiesen, daß der plastische Charakter eines Baus auch im "Praesens" wieder hinter den technischen und funktionalen Fragestellungen zurückgestellt worden sei. Somit seien auch ihre persönlichen Auseinandersetzungen mit rein künstlerischen Gestaltungs- und Konstruktionsfragen völlig in den Hintergrund gerückt (104).

Während sich nach der vollzogenen Spaltung einige Künstler der Gruppe wie Malicki und Nicz-Borowiak völlig vom Konstruktivismus abwandten, beschäftigte sich der von den Architekten vertretene Teil der Gruppe nur noch mit funktionalen und technischen Problemen. Dokumentiert wird diese Entwicklung mit der bereits erwähnten Juli-Ausgabe der Zeitschrift "Praesens", die gänzlich diesen Problemen gewidmet war.

Daraufhin versuchten Kobro und Strzemiński, ihre rein künstlerischen Ziele erneut in einer Künstlervereinigung zu realisieren. Gemeinsam mit Henryk Stażewski organisierten sie bereits im Juni 1929 die neue Gruppe "a.r." mit dem von Strzemiński formulierte Ziel, die gesamte Moderne - von der Poesie über die bildende Kunst bis hin zur Architektur - auf einer breiten Grundlage miteinander zu verbinden (105).

Die Dichter Jan Brzękowski und Julian Przybos (106), die aus dem Kreis der "Zwrotnica" (Die Weiche) stammten, schlossen sich der Gruppe an. Neben dem Versuch, die Grundsätze des "Praesens" zu widerlegen, zielte die Gruppe auf die einheitliche Darstellung aller künstlerischen Bereiche der Moderne. In der organisatorischen Struktur der Gruppe war dazu eine Teilung in zwei autonome Bereiche vorgesehen.

Den Bereich der bildenden Künste leitete Władysław Strzemiński, den literarischen Julian Przybos. In der Praxis fand dieses Ziel eine Realisation in der von Strzemiński gegründeten "Bibliothek a.r." nach dem Muster der "Praesens-Bibliothek". Im Gegensatz zu den vorhergehenden Gruppen "Blok" und "Praesens" und ihren gleichnamigen programmatischen Schriften dienten die Editionen des "a.r." nicht der Erläuterung theoretischer Grundsätze der Gruppe "a.r.". Sie sollten vielmehr Beispiele neuer typografischer Gestaltung von Gedichten, Reklamen usw. vorstellen. Die künstlerischen Programme sollten diesen Büchern lediglich in Form von Flugblättern beigelegt werden.

So bemühte sich Strzemiński um die Herausgabe des von ihm bereits grafisch gestalteten Gedichtbandes "Z ponad" (Über) von Julian Przyboś. Von ihm selbst erschien im Anschluß daran das gemeinsam mit seiner Frau Katarzyna Kobro geschriebene Buch "Kompozycja przestrzeni ..." (Komposition des Raumes). Zu den Bibliotheks-Ausgaben zählen fünf weitere Erscheinungen, daneben zwei Gruppen-Kommunikés.

Letztere beinhalteten Manifeste zur "revolutionären" Kunst der Moderne. Neben den sieben herausgegebenen Büchern waren in der Reihe Beiträge zum modernen Film, Übersetzungen der Schriften Gleizes, Mondrians, Marinettis und eine Sammlung der Manifeste italienischer Futuristen geplant. Damit versuchte Strzemiński, die Theorien der Moderne in die polnische Literatur einzuführen. Gleichzeitig sollte auf diese Weise für die Öffentlichkeit ein Fundament zum Verständnis der polnischen Moderne geschaffen werden. Das gleiche Ziel verfolgte die Gruppe mit der Zusammentragung einer internationalen Kollektion Moderner Kunst. Die Idee, eine solche Sammlung anzulegen, stammt von Strzemiński. Sie wurde von ihm bereits 1923 im Kreis der Gruppe "Blok" entwickelt, jedoch nicht realisiert.

Drei Jahre später versuchte er, dieses Ziel noch einmal in die Tat umzusetzen, nun allerdings mit der Gruppe "Praesens". Doch auch diesmal scheiterten die Pläne an den finanziellen Mitteln und am Mangel eines geeigneten Ausstellungsortes. Erst die Verhandlungen mit dem Vorsitzenden des Dezernats für Bildung und Kultur in Łódź, Przemysław Smolik, im Dezember 1929 führten zur Gründung jener Kollektion. Unter dem Namen "Kolekcja Sztuki Nowoczesnej" (Kollektion Moderner Kunst) wurde sie im städtischen Museum für Geschichte und Kunst (im. J.i.K. Bartoszewiczów) in Łódź untergebracht. Damit folgte die Gruppe dem Beispiel der vorrevolutionären internationalen Sammlungen der Russen Morosow und Schtschukin und ging zeitlich noch der hannoverschen Sammlung voraus. "Diese Tatsache" - so ein von Strzemiński initiiertes Artikel - "muß mit größter Anerkennung begrüßt werden. Die Schaffung eines solchen Museums gibt den polnischen Künstlern der Moderne die Möglichkeit, die Werke der Größten unter den Künstlern der Moderne kennenzulernen - sowohl polnische als auch ausländische. Dank des engen Kontaktes,

welchen polnische Künstler zu den wichtigsten Vertretern der ausländischen Avantgarde unterhielten, ist es gelungen, zahlreiche Exponate als Schenkungen für das Museum zu erhalten" (107). Die dem Zeitungsartikel erwähnten Kontakte zur ausländischen Avantgarde sind hauptsächlich auf die Arbeit polnischer Künstler in Paris zurückzuführen. Dort half z.B. Brzękowski der früheren Strzemiński-Schülerin und damaligen Léger-Mitarbeiterin, Chodasiewicz-Grabowska (spätere Nadia Léger) bei der Herausgabe der polnisch-französischen Zeitschrift "L'Art Contemporain - Sztuka Współczesna". Über diese Zeitschrift und mit Hilfe von M. Seuphur und J. Arp entstanden zahlreiche Kontakte zu Künstlern der westeuropäischen Avantgarde, die später einige Werke der Sammlung "a.r." als Schenkung zukommen ließen (108).

Die Sammlung basierte demzufolge auf Werken der Künstler im Kreis von "Cercle et Carré", des "De Stijl", des Surrealismus, Kubismus und Futurismus. Hinzu kamen Arbeiten der Puristen, der geometrischen Abstraktion und einige nach-dadaistischen Kompositionen. Bei der Eröffnung im Jahre 1932 umfaßte die Sammlung 75 Exponate von 29 ausländischen (darunter Picasso, Vantongerloo, van Doesburg, Vilmos Huszar, Ozenfant, Prampolini, Arp und Tücher-Arp) und 1 polnischen Künstlern.

Die Sammlung moderner Kunst in den Jahren 1930 bis 1932 fällt in die Phase der größten Aktivität der Gruppe "a.r.". Sie wurde gekennzeichnet durch das Zusammentragen der Exponate, die Herausgabe der zwei wichtigsten Bücher und die Verteidigung der Moderne in teils sehr polemischen Schriften (109). Die Angriffe auf die Moderne konzentrierten sich auf die Person Władysław Strzemiński nachdem ihm 1932 der Kunstpreis der Stadt Łódź verliehen worden war. Da eine derart hohe Auszeichnung an einen avantgardistisch und zudem "fremden" Künstler in der Stadt völlig ungewöhnlich war, rief sie starke Emotionen seitens der alteingesessenen traditionellen bewußten Künstler hervor. Diese in der Gruppe "Ryngraf" organisierten Künstler opponierten dabei gemeinsam mit den Kunstkritikern der Stadt. Strzemiński selbst beschrieb die Situation in einem Brief an Przyboś vom 2.4.1932: "Augenblicklich wird auf"

Terrain von Łódź die entscheidende Schlacht um die moderne Kunst ausgetragen. Gegen uns ist die Front der Spiesser" (110). Über diesen Auseinandersetzungen ebten die Aktivitäten der Gruppe "a.r." sichtbar ab. Als endgültiges Datum ihrer Auflösung kann das Jahr 1936, der Zeitpunkt der Herausgabe des letzten Bandes des "a.r.", gewertet werden.

Das Abnehmen des Engagements des "a.r." verlief parallel mit Strzemińskis eigener Verteidigung seiner Position und der gesamten Moderne. Da sich aber die Leitung der Gruppe - und somit der ganzen konstruktivistischen Bewegung - in dieser auslaufenden Endphase auf seine Person konzentrierte, war die Existenz des "a.r." sowie die der gesamten Bewegung von ihm abhängig. Strzemiński brachte seine Aktivitäten jedoch nicht mehr in die Bewegung ein, sondern in den neu entstandenen Berufsverband polnischer bildender Künstler (ZZPAP: Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków). Dieser Verband stand nämlich in Opposition zu dem Polnischen Berufsverband bildender Künstler in Łódź (PZZLAP: Polski Związek Zawodowy Łódzkich Artystów Plastyków), dem die konservative Künstlergruppe "Ryngraf" angehörte. Gegen deren Attacken konnte er sich am besten aus diesem Verband heraus verteidigen.

Außerdem gehörte er vom Mai 1933 an dem Redaktionsteam der unabhängigen Zeitschrift "Forma" an, die zwar nicht Organ des "a.r." war, deren Inhalte jedoch stark von Strzemińskis Position geprägt wurden. Bereits die zweite Ausgabe der "Forma" wurde vom ZZPAP initiiert, bei deren Redaktion Strzemiński mitarbeitete (111).

Ein weiterer Grund für den Ausklang der konstruktivistischen Bewegung, wie sie Strzemiński, Kbro oder auch Stażewski vertraten, war die zunehmende Kritik am "a.r." seitens der kommunistischen Vereinigung der polnischen Jugend. Sie wurde dabei unterstützt von den Befürwortern des "Sozialistischen Realismus" aus den Reihen der polnischen Künstler der 30er Jahre. Immer stärker wurden von der kommunistischen Richtung die soziale Funktion der Kunst problematisiert und der "Sozialistische Realismus", auch Kunst des Proletariats genannt, als Lösung dieser "künstlerischen Frage" in den Vordergrund gestellt (112).

Das Ausklingen der konstruktivistischen Bewegung hatte die gleichen Gründe, die Strzemiński und Kbro zum Verlassen Rußlands gezwungen hatten (113) und die zu Umorganisierungen und Umgruppierungen innerhalb der Bewegung führten.

Begonnen hatte die Auseinandersetzung um den Gegensatz zwischen rein künstlerischen Inhalten und der sozialen Funktion von Kunst in der ersten Phase der konstruktivistischen Bewegung nach ihrer Organisation in der Gruppe "Blok". Der damals aufgekommene Antagonismus zwischen Strzemiński und Szczuka spielte sich jedoch noch im Bereich des Konstruktivismus selbst ab. Nicht seine künstlerischen Grundsätze wurden in Frage gestellt, sondern die Art und Weise, wie sie z.B. in der von Kbro propagierten Laboratoriumskunst auf das Werk angewandt werden sollten.

Die nächste Phase der Auseinandersetzung hatte schon tiefer greifende Auswirkungen: nicht nur das "Wie" wurde im "Praesens" in Frage gestellt, sondern auch das "Was". Die "Praesens"-Architekten sahen keinen Grund, eine Kunst, die der Architektur in ihrer ökonomischen, sozialen und funktionalen Ausrichtung nicht diente, miteinzubeziehen.

Obwohl das Kunstinteresse von den Konstruktivisten, angeführt von Kbro, Strzemiński und Stażewski in der Gruppe "a.r.", nach starker personeller Reduktion endgültig durchgesetzt wurde, kamen diesmal Angriffe von außen auf ihre Zielsetzung. Die aufkommende und vor allem politisch protegierte "Proletkunst" zwang die genannten Künstler entweder ihre Tätigkeit einzustellen, wie Katarzyna Kbro es tat, oder sich zumindest vorübergehend dem Stil der neuen proklamierten Kunst anzupassen (114).

Die letzten Etappen der Diskussion um die neue Kunst und ihre Funktion zwischen 1933 und 1935 fanden nicht mehr im Rahmen der Bewegung selbst statt. Zwar wurde sie anfänglich noch zwischen den Vertretern des Konstruktivismus und den Vertretern des "Sozialistischen Realismus" geführt, später jedoch völlig von den Letzteren bestimmt. Die neuen Forderungen an die Kunst lauteten:

„Erst die Eingliederung der proletarisch-ideologischen Elemente in konkrete Gestalt erreichen volles ideologisches Gewicht ... [die Kunst] bemüht sich nicht nur um die Darstellung der Welt in der Bewegung im Kampf, sondern engagiert sich direkt im Kampf ... sie bemüht sich, mit Hilfe der Darstellung der konkreten Klassenwirklichkeit den bewußten und konsequenten Zug des Proletariats zum Ideal der klassenlosen Gesellschaft auszudrücken und darzustellen ... mit allem Ernst und Gefühl für Verantwortung tritt sie heran an das dialektische Sich-Aneignen des literarischen Erbes der vergangenen Epochen, macht sich das ganze enorme Gewicht der kompositionellen Probleme bewußt ..." (115).

Kellerts Formulierungen verdeutlichen die neue Auffassung von Kunst, deren Aufgabe nicht mehr die Gestaltung des Lebens war, wie die Konstruktivisten es noch forderten. Es war nun das "Proletariat", welches diese Rolle der Kunst übernehmen sollte. Erst im "ideologischen Überbau" der proletarischen Bewegung gab es Raum für etwaige kulturelle Probleme. Dies bedeutete das Ende der intellektuell stark herausfordernden konstruktivistischen Bewegung mit ihrem Ziel der Organisation des Lebens. Ihr folgte eine Kunst, deren Existenz zweitrangig war, und deren Aussage darauf zielte, "die Wahrheit und Exaktheit in der Darstellung der Wirklichkeit mit den Aufgaben der ideologischen Umformung und Umerziehung der arbeitenden Massen zu verbinden." (116)

III. 1. Das Oeuvre Katarzyna Kobros

Das Ziel des dritten Kapitels wird nun die Darstellung des Gesamtwerkes Katarzyna Kobros vor dem Hintergrund des aufgezeigten zeitlichen und ideellen Ablaufs der konstruktivistischen Bewegung sein. Dabei will ich u.a. untersuchen, inwieweit Beziehungen zwischen formellen Forderungen der Bewegung und einzelnen Werkphasen der Künstlerin bestehen. Zu diesem Zweck wird jeweils ein Werk der Künstlerin - stellvertretend für eine Werkphase - beschrieben und bezüglich seines Motivs, Typus bzw. der Idee auch mit internationalen Beispielen verglichen. Dabei kann die Überschrift einer solchen Werkgruppe bereits auf die ideelle Verbindung hinweisen.

1.1. Tabellarische Werkgruppen- und Veröffentlichungsübersicht

1919	:	Relief	(Kat.Nr. 1)
1920	:	Bühnendekorationen, Plakate; "ToS75."-Kontrast der Oberflächenstrukturen und Formen der Materialien. Gegenseitiges Sich-Aufheben dynamischer Richtungen	(Kat.Nr. 2)
1921	:	Hängende Skulptur I	(Kat.Nr. 3)
1922	:	Hängende Skulptur II	(Kat.Nr. 4)
um 1924	:	Abstrakte Komposition I	(Kat.Nr. 7)
1924	:	Abstrakte Skulptur I	(Kat.Nr. 8)
um 1924	:	Abstrakte Skulptur II	(Kat.Nr. 9)
1924	:	Abstrakte Skulptur III	(Kat.Nr. 10)
1925	:	Raum-Skulptur I	(Kat.Nr. 11)
1925	:	Raum-Komposition I	(Kat.Nr. 12)
um 1926	:	Raum-Skulptur II	(Kat.Nr. 13)
1926	:	Raum-Skulptur III	(Kat.Nr. 14)
1928	:	Raum-Komposition II	(Kat.Nr. 15)
1928	:	Raum-Komposition III	(Kat.Nr. 17)
1929	:	Raum-Komposition IV	(Kat.Nr. 18)

1929	:	Raum-Komposition V	(Kat.Nr. 19)
1931	:	Raum-Komposition VI	(Kat.Nr. 20)
1931	:	Raum-Komposition VII	(Kat.Nr. 21)
um 1932	:	Raum-Komposition VIII	(Kat.Nr. 22)
um 1932	:	Projekt für einen funktionalen Kindergarten	(Kat.Nr. 23)
1933	:	Raum-Komposition IX	(Kat.Nr. 24)
um 1933	:	Raum-Komposition X	(Kat.Nr. 25)
1920-1930	:	Akt I	(Kat.Nr. 26)
1920-1930	:	Akt II	(Kat.Nr. 27)
1920-1930	:	Akt III	(Kat.Nr. 28)
1920-1930	:	Akt IV	(Kat.Nr. 29)
1948	:	Akt V	(Kat.Nr. 37)
1948/49	:	Akt VI	(Kat.Nr. 38)
1948/49	:	Akt VII	(Kat.Nr. 39)
1948/49	:	Akt VIII	(Kat.Nr. 40)
1947-1949	:	Landschaft I	(Kat.Nr. 30)
1947-1949	:	Landschaft II	(Kat.Nr. 31)
1947-1949	:	Landschaft III	(Kat.Nr. 32)
1947-1949	:	Landschaft IV	(Kat.Nr. 33)
1947-1949	:	Landschaft V	(Kat.Nr. 34)
1947-1949	:	Stilleben	(Kat.Nr. 35)
1947-1949	:	Blick aus dem Fenster	(Kat.Nr. 36)
1929	:	Rzeźba i bryła (Skulptur und Raum), in: Europa, Nr. 2, 1929, S.60.	
1931	:	Kompozycja przestrzeni, obliczanie rytmu czasoprzestrzennego (Komposition des Raumes, Berechnung des raum-zeitlichen Rhythmus), Łódź 1931.	
1931	:	Architektonizm mody (Architektonismus der Mode), in: Architektura i Budownictwo, Nr. 8/9, o.O. 1931, S. 342-43.	
1932	:	Wskutek standaryzacji przemysł może wytwarzać masowo, tanio i dobrze (Infolge der Standardisierung kann die Industrie in großen Mengen Mengen, billig und gut produzieren), in: "a.r.", Nr. 2, Łódź 1932.	

- 1933 : Kto chce niech szpera
(Wer will soll wühlen), in: Kat. Łódź,
1933, S. 3-4.
- 1933 : "L'action de sculpteur, un nu donne des
emotions d'ordre psychologiques ou sexuel...
in: Abstraction-Création, Nr. 2, Paris 1933,
S. 27.
- 1935 : Moja rzeźba (Meine Skulptur), in:
Forma, Nr. 3, o.O. 1935, S.14.
- 1935 : Dla ludzi nie zdolnych do myślenia (Für
die Leute, die unfähig sind zu denken), in:
Forma, Nr. 3, o.O. 1935, o.S.
- 1936 : Funkcjonalizm (Funktionalismus), in:
Forma, Nr. 4, o.O.
- 1937 : Rzeźba stanowi część przestrzeni (Die
Skulptur bildet einen Teil des Raumes),
in: Głos plastyków, Nr. 1-7, o.O. 1937,
S. 42-43.

2. Beschreibung, Analyse, motiv- und typengeschichtliche Einordnung der Werkgruppen

2.1. "Wirkliche Materialien im wirklichen Raum" (Tatlin)

"ToS75."-Kontrast der Oberflächenstrukturen und Formen der Materialien. Gegenseitiges sich Aufheben dynamischer Richtungen (Kat.Nr. 2);

Assemblage aus verschiedenen Materialien, um 1920;
Reproduktion.

Die Fotografie zeigt ein plastisch zusammengefügtes Objekt auf einem flachen, im Grundriß vermutlich quadratischen Metallsockel, der leicht über Eck fotografiert wurde. Auf diesem Sockel sind verschiedene Objekte in kubisch-ovaler Form hochaufragend angeordnet. Bei den meisten Gegenständen scheint es sich um industriell gefertigte Teile zu handeln, die aus ihrem Funktionszusammenhang herausgelöst und in der äußeren Form zum Teil vermutlich verändert worden sind. Die glänzende Oberfläche vieler Teile läßt vermuten, daß es sich um Gegenstände aus Metall handelt. Auf dem Sockel der Plastik, etwas aus seiner Mitte verrückt, liegt ein kleiner Metallquader auf. Aus seiner Seitenfläche scheint eine unregelmäßige Ecke herausgeschnitten, bzw. mit dunkler Farbe dort aufgemalt zu sein. Hinter ihm sieht man ein walzenähnliches Gebilde mit einem hellen Punkt. Ein großer Metallring ist schräg darüber gestülpt. Ein weiterer, näher zu bestimmender Teil der Skulptur ist eine vertikal aufgestellte Metallachse mit je einem Schraubgewinde am oberen und unteren Ende. Mit einer aufgeschraubten Mutter liegt diese Achse auf einer Ecke des Metallquaders auf. Auf der Hälfte ihrer Höhe ist ihr in der Waagerechten ein kurzes, zum Betrachter hin vorgewölbtes Blechstück vorgelagert, auf dem ein metallenes Gebilde in Form einer Korkenzieherlocke schräg aufliegt. Hinter, über und neben diesen Elementen befinden sich mehrere runde und eckige Metallstücke,

eine Scheibe mit poröser Oberfläche (Korken?), ein Gummiring und weitere, nicht näher zu bestimmende Teile in additiver Art aneinandergereiht. Die aufwärts gerichtete Form der Plastik wird im oberen Teil von einem aufgeschraubten Metallstück aufgenommen, welches die Diagonale der metallenen "Korkenzieherlocke" in entgegengesetzter Richtung mit einer glatten Fläche kontrastiert. Hinter diesem Teil wurde eine Glasscheibe schräg in die Plastik hineingesetzt, welche zweimal, in Leserichtung und spiegelverkehrt, d.h. auf der Rückseite der Glasscheibe, die Aufschrift "ToS75." trägt. Durch das Glas hindurch sieht man einen dahinterliegenden, geschlossenen, walzenähnlichen Körper. Auf diesem liegt eine große, sechseckige Schraube auf. Daneben erhebt sich ein Metall-Rundstab, der alle Teile der Skulptur in der Vertikalen überragt. Unterhalb seines oberen Endes befindet sich ein Metalldraht, der in einem weiten Bogen um den Körper der Plastik herumgespannt ist. Er führt zum unteren Teil des Objektes zurück und ist dort hinter dem Gummiring im Innern des plastischen Körpers verankert.

Die Plastik "ToS75." zeichnet sich durch eine große Material-, Form- und damit Spannungsvielfalt aus. Industriell gefertigte Teile, vorwiegend aus Metall, wurden gleichwertig neben Fundobjekten (Glasstück, Korkenscheibe) verwendet. Nicht der ehemalige Zweck oder Funktionszusammenhang scheinen für ihre Auswahl ausschlaggebend gewesen zu sein, sondern die optischen Qualitäten und die Materialeigenschaften der Teile. In ihrem Aussehen sind diese Teile nur gering beeinflusst worden. Die Metallstücke mögen höchstens in ihrer Größe verändert worden sein. Andere Änderungen wie der zum Bogen gespannte Metalldraht machen die Eigenschaften der benutzten Materialien deutlich. Die tektonischen Eigenschaften der verwendeten Materialien werden sinnlich und begrifflich erfahrbar gemacht. So kontrastieren widerstandsfähige (Metallachse) mit nachgebenden Elementen (vorgewölbtes Metallblech), Steifes (die Skulptur vertikal überragende Metallstange) mit Elastischem (Draht) und somit auch Statisches mit Dynamischem.

Sinnlich erfahrbar sind weiterhin Gegensätze zwischen glänzenden und matten, glatten und rauen Oberflächen; weiche Teile opponieren mit harten, durchsichtige mit undurchsichtigen.

Die beschriebenen Kontraste sind sozusagen die objektiven Gegebenheiten der Plastik. Doch sie beinhaltet auch subjektive, von der Künstlerin abhängige Elemente. Dazu gehören die Materialauswahl und die Anordnung der Teile. Der "ursprüngliche" Zustand der industriell gefertigten Elemente ist zwar größtenteils belassen worden, doch ist ihre kontrastierende Zusammensetzung von der Künstlerin intendiert. Während also die einzelnen Teile, aus denen sich die Skulptur zusammensetzt, die Subjektivität der Künstlerin ausschließen, unterliegt ihr die Anordnung derselben.

"ToS75." ist eine zum größten Teil raumausfüllende Skulptur. Die einzelnen plastischen Elemente sind entweder voluminös oder sie umschließen Raum (s. Korkenzieherlocke). Die Fotografie zeigt auch einzelne Teile, die in den äußeren Raum hinausgreifen (rundgebogener Draht), bzw. ihn transparent machen (Glas-scheibe). Damit wird der die Plastik umgebende Raum selbst zum plastischen Element des Objektes. Folglich kann diese Plastik zu den ersten Versuchen Kobros gerechnet werden, den Raum nicht nur durch die additive Zusammensetzung von Gegenständen erfahrbar zu machen, sondern das gleiche Ergebnis mit dem transparent gestalteten und umschriebenen Raum zu erreichen.

Die unterschiedlichen Teile und Formen, die Kobro in die Skulptur eingebaut hat, führen zu einer reichen Oberflächengestaltung des plastischen Körpers. In der traditionellen Bildhauerei wurde diese Gestaltung der Oberfläche von der "Handschrift" des jeweiligen Künstlers bestimmt. In Kobros Skulptur hingegen ist nicht mehr die "Handschrift" der Bildhauerin, sondern - metaphorisch - die des industriellen Zeitalters ablesbar.

Die Analyse der Skulptur "ToS75." zeigt die nahe Verwandtschaft dieser Werkphase Katarzyna Kobros zu den Programmen der italienischen Futuristen. 1912 stellte Umberto Boccioni ein "Technisches Manifest der futuristischen Plastik" auf, in welchem Vorgaben zur Thematik, Materialwahl und Formgestaltung in der modernen Kunst gemacht werden:

"3. ... (die Plastik) soll sich aller Gegebenheiten bedienen, um die wesentlichen Elemente der plastischen Sensibilität zu erorbern...

4. ... Der Bildhauer kann zwanzig Stoffe, oder noch mehr, anwenden in einem einzigen Werk, wenn der plastische Ausdruck dies erfordert. Hier ein kleiner Teil der zur Wahl stehenden Materialien: Glas, Holz, Papier, Zement, Beton, Haar, Leder, Textilien, Spiegel, elektrisches Licht, etc.

...

6. Einzig durch die Wahl von sehr neuen Themen gelangt man zur Entdeckung von neuen plastischen Ideen.

...

8. Eine Erneuerung kann es nur geben durch die Schaffung einer Plastik, die sich um ein Zentrum in die Umgebung ausdehnt. denn nur so kann sich die Plastik entwickeln und weiter in den Raum ausstrahlen, um ihn zu formen. Deshalb kann der futuristische Bildhauer heute endlich die Atmosphäre, welche die Dinge umgibt, gestalten.

...

10. Der systematisierte Akt, die traditionelle Konzeption der Statue und des Monuments müssen zerstört werden" (1).

Die zitierten Punkte bilden den geistigen Hintergrund, vor dem eine Skulptur wie "ToS75." überhaupt entstehen konnte. Die Voraussetzung bildete der Bruch mit dem traditionellen plastischen Thema, dem Akt, dem ursprünglichen bildhauerischen Material, dem Marmor oder Stein, der bislang üblichen Art und Weise der Gestaltung des Materials, dem Hämmern, Meißeln und Gestalten von Masse. Eine weitere, wesentliche Bedingung war eine neue Art der Raumauffassung. Die Skulptur sollte demnach nicht mehr den Raum mit Materie ausfüllen, um ihn erfahrbar zu machen, sondern auch die "Atmosphäre, welche die Dinge umgibt", in die plastische Gestaltung mit einbeziehen. Wichtig sind auch die Aussagen der Futuristen zur dynamischen Gestaltung einer Skulptur: "Wenn daher eine Komposition einer besonderen rhythmischen Bewegung bedarf, um den statischen Rhythmus einer skulpturalen Ganzheit zu verstärken oder mit diesem in Gegensatz zu treten, so kann man jede nur erdenkliche Form verwenden, die es ermöglicht, die gewollte Bewegung den Flächen und Linien mitzuteilen" (2).

Zwar war dabei die tatsächliche Bewegung gemeint, wie Marinetti bereits 1909 proklamierte (3), doch konnte sie auch als potentielles Element von dem Künstler in die plastische Gestaltung einbezogen werden. So muß auch die von der Künstlerin eher "gewollte" Dynamik der Formen in "ToS75." verstanden werden. Trotz der aufgezeigten Parallelen zum geistigen Hintergrund, der in den Programmen der Futuristen vorlag, lassen sich dennoch auch Merkmale feststellen, die sich von den Forderungen der Futuristen bereits entfernen.

Während Boccioni noch mimetische Aspekte mit einbezogen hatte und diese lediglich verfremdete (4), gibt es eine solche Ablehnung an Gegenständliches in "ToS75." nicht mehr. Die Plastik vermittelt nur noch materialeigene Qualitäten.

Bei diesem Werk Kobros kann somit ein direkter Bezug zu den Skulpturen Wladimir Tatlins festgestellt werden, der zum unmittelbaren künstlerischen Umkreis der Künstlerin gehörte. Tatlin, der 1913 nach Paris gereist war, um Picasso aufzusuchen, kam dort in Kontakt mit den Zielvorstellungen der Modernen (5). Stark beeindruckt von Picassos Collagen, kehrte er im selben Jahr zurück nach Moskau. In Rußland schuf er in den folgenden Jahren Relief-Bilder, gestaltet aus neuen Materialien, die zunächst noch Assoziationen an Gegenständliches hervorriefen, bzw. die Analysen des Wesens dieser Gegenstände darstellten (6). Allmählich jedoch entwickelte er seine Objekte zur Gegenstandslosigkeit hin, indem er sich immer mehr für das Material selbst und seine Qualitäten interessierte ("Material-Kultur"). Hinzu kam ein immer stärker werdendes Interesse am wirklichen Raum. Nicht nur das Sichausbreiten der Reliefs in den Raum war wichtig, sondern auch die Gestaltung und Überwindung der Schwerkraft. So gelangte er schließlich zu seinem Konstruktionsprinzip, welches seiner Forderung nach "wirkliche Materialien im wirklichen Raum" (7) zu entsprechen versuchte. Diese Art der Konstruktion vermittelte er den Moskauer Kunststudenten nicht nur in Ausstellungen (8), sondern auch als Lehrer an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst, an der Kobro 1917 ihr Studium aufnahm.

Der Einfluß Tatlins, speziell seiner frühen, nicht-utilitaristischen, "Material-Kultur", und die Einbeziehung des Wirklichkeitsraumes in die bildnerische Komposition, ist in "ToS75." deutlich ablesbar. Auf der geistigen Grundlage des Futurismus (Boccioni, Marinetti) und des Kubismus (Picasso), sind Tatlins skulpturale Experimente entstanden. Diese wiederum wurden zur direkten Anregung für Kobros erste Plastiken, die vom Interesse für industriell gefertigtes Material und für den wirklichen Raum zeugen.

Der Aspekt der formalen Gestaltung wird in dieser Werkphase nicht behandelt. Dies ist auch der Punkt, den Strzemiński später zum Anlaß nimmt, um Kritik am "Tatlinismus" zu üben. Obwohl er Tatlin zugute hält, neue, bislang in der Kunst nicht gebrauchte Materie

lien eingeführt zu haben, wirft er ihm ein mangelndes Verständnis und Interesse für die Form vor. Dieses überspiele er im Grunde mit einer zweitrangigen Oberflächengestaltung und einer endlosen "Material-Kultur": "Stahl!!! Stahl - Benutzt im gesamten Bauwesen der Gegenwart!! Stahl - riesiger Kran des Fortschritts!! usw. ----- usw. ----- usw. eine ganze Litanei vom Stahl -- und wieder eine Litanei - vom Glas, vom Beton, vom Nickel, ..." (9).

Kobro hatte vermutlich mehrere Skulpturen in der Art von "ToS75." geschaffen, gab diese Werkphase jedoch sehr schnell auf. Sie diente ihr eher als Experimentierfeld auf der Suche nach einer eigenen, künstlerischen Sprache. Ihre späteren Plastiken zeigen eindeutig, daß auch ihr Interesse sich hauptsächlich der Form, der Raumgestaltung und weniger dem benutzten Material zuwandte. Dies, so Strzeminski, war allerdings auch Tatlin zu verdanken. Er habe, laut Strzeminski, das Problem der Formgestaltung zwar auch nicht gelöst, doch hätten seine Materialexperimente der Kunst den Entwicklungsweg gewiesen, nämlich den benutzten Materialien die eigentliche Form zu geben (10).

2.2. Formen und Illusion des Schwebens im "wirklichen Raum"

Hängende Skulptur I (Kat.Nr. 3);

20x40x40 cm; Metall, Holz, Harz, Glaswolle; lackiert; Original 1921 (zerstört); Replik 1934/45 (zerstört; Replik: Metall, Holz, Pappmaché); Rekonstruktion 1972.

Die hängende Skulptur ist aus vier Elementen zusammengesetzt. Bestimmendes Element ist ein heller, ovaler Rotationskörper. Auf seiner Oberfläche befindet sich der Aufhänger der Plastik, der leicht aus der Schnittmenge jener Kreise gerückt ist, welche im Grundriß die ovale Form bilden. Dadurch erhält dieser Körper eine diagonale Richtung und weist mit einem Ende steil nach oben. Gegenüber diesem Zentrum der Kreis-Schnittmenge, also an der Unterseite des Ovals ist ein schmaler, im Querschnitt rechteckiger Stab angeschraubt. Seine Länge entspricht der längeren Achse des Ovals. Diese Achse überragt er jedoch, da sein Aufhängepunkt auf dem ersten Viertel seiner Gesamtlänge liegt. Der Stab kann geschwenkt werden und je nach Stellung korespondiert bzw. kontrastiert er mit der Diagonalstellung des ovalen Körpers. Auf dem freischwebenden Ende des mattsilbrigen Stabes befindet sich ein schwarzer, langrechteckiger Quader. Dieser berührt sowohl mit der Hälfte seiner Länge, als auch mit der Hälfte seiner Breite den Stab, überragt jenen folglich in der Länge und Breite in den Umraum hinein. Im oberen Drittel des nach oben weisenden Ovals ist seitlich, das Oval mit nur einer Ecke tangierend, ein kleiner, schwarzer Kubus angebracht. Je nach Stellung des Metallstabes bietet sich also eine nach oben ausgerichtete Komposition von Formen, die in der Bewegungsrichtung auf Kontraste hin konzipiert ist.

Bei der Beschreibung der "Hängenden Skulptur" I, gehe ich von der Aufnahme der Replik dieser Skulptur in der Schrift "Komposition des Raumes..." (11) aus. Doch auch diese Abbildung zeigt nicht das Original, sondern nur eine von Katarzyna Kobro hergestellte Replik. Auf Wunsch des ehemaligen Museumsdirektors von Lodz, Marian Minich, replizierte die Künstlerin ihre in Rußland konstruierte Plastik, die vermutlich bei der Auswanderung aus Rußland nicht mitgenommen werden konnte.

Laut Bolesław Utkin, der sich noch an die Entstehung der Replik erinnern kann, ließ Kobro den ovalen Körper aus Pappmaché anfertigen, die Kuben hingegen arbeitete sie aus Holz, die lange Stange aus Metall. Weder vom Original noch von der Replik sind irgendwelche Skizzen, Maße oder Materialangaben erhalten. Als schließlich auch die Replik der "Hängenden Skulptur" I im Krieg zerstört wurde, blieb nur noch Utkins Erinnerung an die Replik und eine Fotografie dieser Replik. Aus seiner subjektiven Kenntnis heraus gestaltete der ehemalige Schüler Strzemiński die Rekonstruktion der genannten Plastik. Daher möchte ich die Analyse der Skulptur nicht auf die heutige Rekonstruktion stützen. Zwar glaubt Utkin, die Plastik völlig gewissenhaft und in Übereinstimmung mit seiner Erinnerung an Kobros Replik rekonstruiert zu haben, doch gibt es einige von ihm vorgenommene Änderungen. Ein Vergleich der Reproduktion der Replik und Utkins Rekonstruktion machen sie offensichtlich. Auffällig ist der Unterschied in den ovalen Körpern. Auf der Reproduktion ist die Oberfläche hell, uneben und matt gehalten. Die Oberflächenstruktur scheint Utkins Erinnerung zu bestätigen, wonach dieser Körper aus Pappmaché gearbeitet wurde. Die Rekonstruktion hingegen zeigt einen glänzenden, weißen Körper mit ganz glatter Oberfläche, der aus Glaswolle und Harz hergestellt wurde. Eine solche Änderung glaubt Utkin damit legitimieren zu können, daß diese Materialien zur Zeit, als Kobro ihre Replik gestaltete, nicht verfügbar gewesen seien, im Fall des Vorhandenseins von ihr mit Sicherheit genutzt worden wären (12).

Obwohl es noch andere Unstimmigkeiten gibt (s. die vermutlich helle Unterseite des Holzquaders auf der Fotografie - in der Rekonstruktion schwarz; die Befestigung des Holzquaders an der Oberseite des Stabs in der Rekonstruktion, statt an seiner Unterseite, wie es die Fotografie der Replik zeigt; Art der Befestigung über die die Reproduktion keinen Aufschluß bietet), kommen mir die größten Bedenken bei dem von Utkin angewandten Konstruktionsschlüssel. Mit mathematischer Genauigkeit erstellte er eine Proportionierung der einzelnen Teile im Goldenen Schnitt.

Obwohl Kobro sich tatsächlich der Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt bediente (s. Kap. III. 2.4.4.), gibt es dennoch keine gesicherte Aussage ihrerseits bezüglich der Konstruktion dieser Skulptur, die Utkins Vorgehensweise bestätigen würde. Und so mag Utkins Konstruktionsschema stimmen, dies muß jedoch nicht notwendig für die von ihm angenommene Größe des Ausgangsmoduls zutreffen. Auffällig ist nämlich der Unterschied in der Größe und der Ovalform des hellen Körpers. Auf der Fotografie erscheint mir diese Form weniger schmal zuzulaufen und gegenüber den anderen Teilen wesentlich größer zu sein. Allerdings kann dieser Unterschied in der Art der fototechnischen Wiedergabe begründet sein. Obwohl die Reproduktion wiederum nur eine Ansicht der Skulptur bietet, lassen sich dennoch einige Schlüsse aus dieser Abbildung ziehen.

Im Gegensatz zu "ToS75." scheint nun für Kobro die technologische Attraktivität bei der Auswahl des plastischen Materials in den Hintergrund getreten zu sein. Der Rohzustand der benutzten Elemente, die Loslösung aus einem Produktionszusammenhang oder das industriell gefertigte Teil sind nun nicht mehr Träger des Inhalts, wie es bei "ToS75." noch der Fall war. Das benutzte Material ist von Kobro in der "Hängenden Skulptur" I geformt und bemalt worden, so daß sich keine Aussagen mehr über

materialeigene Strukturen, ihr Aussehen oder ihre haptischen Qualitäten treffen lassen. Zudem findet eine Reduktion sowohl in der Form als auch in der Farbe statt. Klare stereometrische Formen setzen sich in einem Hell-Dunkel-Kontrast voneinander ab. Die einzelnen plastischen Teile durchdringen einander nicht mehr, sondern sind deutlich voneinander abgesetzt. Keines der Elemente wird durch ein anderes völlig verdeckt. Die Teile tangieren einander höchstens in einer kleinen Fläche oder in nur einem Punkt. Eine derart spannungsgeladene Anordnung von Elementen erfordert eine höchst ausgewogene Komposition. So üben der dunkle Kubus und der Quader auch eine statische Funktion aus. Sie tragen zur Ausgewogenheit der durch die Hängung sehr labil wirkenden Skulptur bei.

Die Idee der hängenden Plastik und die des von rechteckigen Formen tangierten Ovals gehen direkt auf Motive aus dem Suprematismus zurück (13). Namentlich zu nennen sind hier Werke von Olga Rozanowa, Ivan Kljun, Kazimir Malewitsch, Wladimir Tatlin und Kazimir Medunecikj.

1915 stellte Olga Rozanowa, eine der aktivsten Künstlerinnen der Avantgarde-Bewegung Rußlands, auf der Ausstellung "0.10" in Petrograd u.a. die reliefartige Konstruktion "Radfahrer" aus. Von dieser Konstruktion existieren heute nur noch eine Reproduktion und eine Skizze (14). Die Skizze bietet Angaben über die von Rozanowa benutzten Materialien. Danach verwendete sie Rohmaterialien wie Holz, Glas und Blech, aber auch bemalte Elemente und objets trouvés. Außerdem weisen die skizzierte Profilansicht und die Aufsicht des Reliefs interessante Parallelen zu Kobros "Hängender Skulptur" I auf. In Rozanowas Relief befindet sich in einem geringen Abstand zum Hintergrund flächenparallel ein Oval. Aus dem Zentrum der Kreisschnittmenge des Ovals verrückt befindet sich davor in einem noch kürzeren Abstand zum Hintergrund ein ovaler Reifen im Winkel von 90^0 .

Zwei weitere geometrische Formen, durch eine Achse mit Drehpunkt mit dem Hintergrund verbunden, sind so gelagert, daß z.B. eines davon, ein spitzwinkeliges Element, das Oval in scheinbar nur einem Punkt berührt.

Bezüglich der Materialien, die Rozanowa als Symbol für das Fahrrad eingesetzt hat, kann höchstens ein Vergleich mit dem von Kobro in "ToS75." verfolgten Interesse am Materialcharakter gezogen werden. Die Analyse der "Hängenden Skulptur" I zeigt, daß dieses Interesse in dieser Plastik bereits über-schritten war.

Viel wichtiger scheint die Parallelität im formalen Aufbau zu sein. Die vor dem Hintergrund scheinbar schwebende ovale Form in Rozanowas Relief und die Spannung, die durch die punktuelle Tangierung der Elemente in verschiedenen Ebenen erzeugt wird, hat in Kobros "Hängender Skulptur" I eine Übertragung in den vom Hintergrund unabhängigen Raum gefunden. Während Rozanowas Relief für viele Suprematisten zur Anregung für eigene, vorzugsweise flächige Werke wurde, blieb Kobros Plastik der einzige Versuch, eine solcherart gestaltete Konstruktion in eine dreidimensionale kinetische Skulptur zu transferieren. Von Rozanowas Relief kann Kobro - wenn auch nicht durch eigene Anschauung, so durch die Rezeption dieser Idee - von anderen Künstlern des UNOWIS-Kreises erfahren haben. Zur gleichen Zeit, also um 1915, beschäftigten sich neben Malewitsch auch andere Künstler seines Umkreises mit den suprematistischen Zeichen, die durch Rozanowas Relief eine Erweiterung um die fast schwebende Ovalform gefunden hatten. Die Werke dieser Künstler wiederum wurden später in Ausstellungen in Moskau gezeigt, von denen vermutlich auch Kobro Kenntnis hatte. So stellte z.B. Ivan Kljun, der Freund Olga Rozanowas, 1917 in der Ausstellung "Budnowyi walet" (Karo-Bube) einen Zyklus von Bildern mit suprematistischen Zeichen aus. Zu ihnen gehörten Bilder mit

großen, scheinbar aufsteigenden Ovalformen (15). Diese Form stellte Kljun in der Folge entweder allein dar oder er kombinierte sie mit Rechtecken, Quadraten, Kreisen und anderen geometrischen Formen (16).

Dabei stehen die einzelnen Elemente in den Gouachen und Ölbildern immer in einem farblichen Kontrast und in höchster Spannung zueinander, die durch die asymmetrische und zumeist dezentrierte Anordnung der Elemente hervorgerufen wird. Von großer Wichtigkeit für die später entstandene Plastik Kobros ist dabei eine Reihe von Zeichnungen Kljuns aus den Jahren 1918-1919 (17). Zu dieser Zeit war Kljun bereits Professor für Malerei an den SWOMAS (18), wo Kobro ihr Studium 1917 begonnen hatte.

Die Skizzen Kljuns gehen Kobros Beschäftigung mit der beweglichen Skulptur voraus. Sie zeigen seine Idee der asymmetrischen Anordnung suprematistischer Formelemente mit zwei Aufhängepunkten. In der additiven Anhäufung geometrischer Körper kommt auch die ovale Form wieder vor, wenn auch nur in Andeutung oder im Negativ, d.h. als Ausschnitt aus einer viereckigen Fläche. Der Kreis der direkten Motivvorlagen, die auslösend auf die Entstehung der "Hängenden Skulptur" I gewirkt haben mögen, schließt sich auch mit dieser Reihe von Zeichnungen Ivan Kljuns. Denn er schuf in fünf Skizzen (19) mehrere Entwürfe eines Denkmals für Olga Rozanowa, die 1918 an Diphterie starb. Sie erschienen im Katalog der postumen Ausstellung ihrer Werke 1919 in Moskau. In den Entwürfen bezieht sich Kljun ausdrücklich auf Rozanowas Konstruktion "Radfahrer" von 1915. Besonders interessant ist dabei die Zeichnung 87c (20), die eine Konzentration auf nur drei Elemente aufweist. Dominierend ist dabei eine große, ovale Scheibe, die fast senkrecht aufsteigt, und deren unteres Drittel schräg angeschnitten hinter einer Linie verschwindet. Zusätzlich wird sie von einem schwarzen, spitzwinkligen Dreieck tangiert.

In Bezug auf die formale Gestaltung der "Hängenden Skulptur" I Kobros kommt Kljuns Skizzen eine vorrangige Stellung in der Reihe der möglichen Motivvorlagen zu. Es scheint geradezu, als habe Kobro Kljuns Idee der auf einige wenige Formen konzentrierten Konstruktion mit der Idee der beweglichen Plastik verknüpft und in der "Hängenden Skulptur" I realisiert.

Zwar gibt es auch von Malewitsch eine Zeichnung, genannt "Suprematistischer Aufbau" (21), entstanden im Jahr 1915, die im formalen Aufbau ebenfalls große Ähnlichkeit mit der beschriebenen Plastik Kobros aufweist, doch besteht keine Möglichkeit der Überprüfung, ob Kobro diese Zeichnung überhaupt gekannt haben könnte.

Wie bereits im Zusammenhang mit Kljuns Zeichnungen erwähnt, hat nicht nur die Anordnung der Elemente Vorbilder, sondern auch die Art ihrer Plazierung im Raum. Die Idee der sich aufwärts - zunächst jedoch noch im illusionären Raum - bewegenden Formen geht zurück auf Kazimir Malewitsch. Schon in den ersten suprematistischen Gemälden und Skizzen dieses Künstlers wird sein Bemühen deutlich, das Gefühl des Fliegens mit künstlerischen Mitteln auszudrücken (22). Während Malewitsch es in seinen Bildern und Objekten mit der Illusion des Fliegens bewenden ließ, setzten sich Künstler seines Umkreises mit der Idee des suprematistischen Flugobjektes konkret auseinander. Während Kljun z.B. das Problem zunächst noch zeichnerisch zu bewältigen versuchte (23), übertrugen es andere Künstler bereits in den Bereich der scheinbar frei schwebenden Plastik (24).

Wichtigste Beispiele hierfür sind Rodtschenkos hängende "Konstruktionen", die vermutlich in den Jahren 1920/21 entstanden (25), besonders die "Ovale Konstruktion Nr. 12" von 1920 (26). Im Unterschied zu Kobros Konstruktion, in welcher die Künstlerin geschlossene Körper verwendet, besteht Rodtschenkos Hängekonstruktion "aus einer einzigen Sperrholzplatte..., die

der Künstler vom äußeren Rand nach innen in konzentrischen Reifen zerschnitt. In geschlossener Form stellt die Struktur eine ovale Fläche dar, doch wenn man sie öffnet, wird sie zu einer skeletthaften Struktur abgestufter linearer Ellipsen, die sich um die Mittelachse drehen" (27). Diese Plastik Rodtschenkos, die 1921 auf der dritten OBMOChU-Ausstellung in Moskau gezeigt wurde (28), ist im Ausdruck einer Illusion der Schwerelosigkeit vergleichbar mit Kobros Skulptur. Beide Plastiken werden bestimmt durch eine ovale Form, die durch eine identische Hängung eine schräg nach oben schwebende Richtung erhält.

Im Gegensatz zu Rodtschenko ist Kobros Formverständnis jedoch völlig anders. Ihre Raumgestaltung ist nicht linear, sondern körperhaft. Darin drückt sich u.a. Kobros Interesse an der realen Substanz der von ihr in dieser Werkphase benutzten Materialien aus, deren Vorhandensein Rodtschenko in der "Ovalen Hängekonstruktion" negiert, indem er die "Dichte des Materials und seines Gewichts" reduziert, um "das Wirken der Schwerkraft soweit wie möglich auszuschalten" (29).

Ein weiterer Unterschied zu den hängenden Konstruktionen dieses russischen Künstlers ist das Element der Bewegung in der Plastik, welches Kobro zum Objekt der Gestaltung gemacht hat. Nicht nur die körperhafte Skulptur als Einheit - wie bei Rodtschenko - bewegt sich im Raum, sondern auch innerhalb der Skulptur gibt es Bewegung. Der Metallstab in der "Hängenden Skulptur" I konnte sich, laut Utkin (30), drehen, wodurch die Kinetik und die daraus resultierende zufällige Konfiguration der Elemente im Raum zum ersten Mal in der Skulptur überhaupt eingesetzt wurden.

In die Gruppe der Formen und Illusionen der Bewegung im Raum gehört auch Kobros "Hängende Skulptur" II (Kat.Nr. 4). Hier wurden Stahl und industriell gefertigte Stahlelemente (Sägeblatt, Stahlring und -kreuz) verwendet, welche die Künstlerin diesmal unbehandelt in ihrem Rohzustand beläßt. Im Gegensatz zur "Hängenden Skulptur" I, in der der Raum mit Körpern ausgefüllt wurde, gestaltet sie ihn diesmal linear. Somit nähert sich Katarzyna Kobro offenbar Rodtschenkos Raumgestaltung, die bei der Beschreibung seiner hängenden Konstruktion von 1920 charakterisiert wurde. Dennoch gibt es auch diesmal keine völlige Übereinstimmung mit diesem etwaigen Vorbild. Rodtschenko stellte seine Hängekonstruktion aus Sperrholz her, welches er im Nachhinein auf einer Seite mit Silberfarbe bemalte. Damit täuschte er den Eindruck von Metall vor, während Kobro tatsächlich Metall benutzte und im Rohzustand beließ. In der von Kobro eingeschlagenen Vorgehensweise könnte man eine ideelle Verwandschaft zu Tatlin vermuten, der die Bestimmung der Form durch "wirkliche Materialien" im "wirklichen Raum" forderte. Damit stünde die "Hängende Skulptur" II in enger Beziehung zu "ToS75." und müßte vor der "Hängenden Skulptur" I datiert werden.

Der Kontext jedoch, in dem die zweite Skulptur entstand, zeigt, daß diese Annahme nicht richtig ist. Der besagte Hintergrund muß in der dritten OBMOChU-Ausstellung gesehen werden, auf der neben Rodtschenko auch Kazimir Meduneckij ausstellte.

Meduneckij's dort vorgestellte "Konstruktion Nr. 557", die 1919 entstanden war (31), ist in formaler Hinsicht vergleichbar mit Kobros "Hängender Skulptur" II. Obwohl auch Meduneckij seine Materialien im Rohzustand beließ, steht sein künstlerisches Konzept fast konträr zu der zitierten Forderung von Wladimir Tatlin. In Meduneckij's Konstruktion steht nämlich Tatlins Betonung der Materialien und ihre Anordnung nach plastischen Notwendigkeiten nicht mehr im Vordergrund. Vielmehr versucht er die spannungsgeladene Beziehung der Formen zueinander darzustellen. Darin entspricht Kobros Skulptur seiner Konstruktion.

Die Künstlerin bringt jedoch die Zeichen des Suprematismus in die Komposition noch mit hinein und verbindet sie mit der Linie, die in die Tiefe weist. Somit kombiniert sie das von Medunecij erforschte Kräftespiel der Elemente mit den von Malewitsch entwickelten suprematistischen Zeichen. Kobros Innovation in dieser Werkphase besteht darin, daß sie diese kombinierten Systeme in den offenen Raum überträgt und den in den kinetischen Skulpturen benutzten Materialien die Illusion des Schwebens, also die Überwindung des Schwerkraftgesetzes, hinzufügt.

2.3. Der Raum als Gestaltungselement

Abstrakte Skulptur I (Kat.Nr. 8);

72x17,5x15,5 cm; Glas, Metall, Holz; farbig gefaßt; 1924.

In einen hohen, im Grundriß rechteckigen Sockel sind zwei Glasscheiben eingelassen. Beide, mit einem schmalen schwarzen Band an ihren Schnittkanten konturierte Scheiben, kommen durch die Konturierung in ihren Formen klar zum Ausdruck. Eine der Scheiben hat ein hochrechteckiges Format und ist übereck in den Sockel eingelassen. Die andere Scheibe ist ebenfalls viereckig und hat zwei schräg geschnittene Seiten. Sie wurde parallel zur schmalen Sockelseite in der Basis verankert. Nahe ihrer Außenkante ist in ihrem oberen Drittel ein schwarzer Quader angeklebt. Zwischen den beiden Scheiben, welche die Begrenzung der Skulptur nach vorne und nach hinten angeben, befindet sich eine scheinbar schwebende gelbe Kugel. Diese umgibt ein hellbraunes Band mit Innengrat, in der Art einer taillierten Ovalform oder einer Acht geformt, wobei die untere Kreisform kleiner als die obere ist. Es ist parallel zur rechteckigen Scheibe im Mittelpunkt einer der Diagonalen des im Grundriß rechteckigen Sockels mit der Basis verbunden. D.h., daß der Sockel, bei voller Ansicht der Ovalform des Bandes, schräggestellt ist. Dieses Metallband erreicht die Höhe der rechteckigen Glasfläche. In ihrem Verlauf kommen sich die Innengrater der taillierten Ovalform im unteren Drittel sehr nahe, ohne sich jedoch zu berühren. Ein Verbindungspunkt beider Seiten liegt wenige Zentimeter darüber in Form der gelben Kugel. Diese wurde auf einen Draht aufgezogen, der seinerseits an den Innengraten des Bandes befestigt worden ist.

Die "Abstrakte Skulptur" I muß in direktem Zusammenhang mit der kinetischen Plastik Kobros gesehen werden. Die Künstlerin benutzt für diese Plastik im wesentlichen bereits bekannte Materialien, die jedoch z.T. wieder bemalt werden, so daß der

Materialcharakter verdeckt wird. Bis auf das Glänzen des hellbraunen Bandes, was zur näheren Materialbestimmung beiträgt und die Durchsichtigkeit der Glasscheibe, erhalten die übrigen Elemente eine das Material unkenntlich machende, farbige Übermalung.

Um die gelbe Kugel als Zentrum sind plastische Elemente angeordnet, die diese Kugel nach allen Seiten hin scheinbar abgrenzen. Vor und hinter der Kugel sind zwei Scheiben als Begrenzung angebracht, von den anderen Seiten her umgibt das Band diese Kugel. Etwas unterhalb der Stelle, an welcher das Band an der Kugel vorbeiführt, wird es wie von einem Kräftezentrum bis auf einen geringen Abstand zur Kugel hin gezogen. Erst oberhalb der gelben Kugel dehnen sich der Verlauf des Bandes und die Form der konturierten Scheiben in ihren Ausmaßen wieder stärker in den Raum aus.

Die "Abstrakte Skulptur" I gehört zu den ersten Versuchen Kobros, den Ort der Plastik im Raum durch ein Element wie das Glas kenntlich zu machen, ohne ihn jedoch mit einem undurchsichtigen, massiven Körper auszufüllen. Wäre nicht die Konturierung der Scheiben, so könnte eine eindeutige Aussage über die Hintereinander-Staffelung der Konstruktionselemente nicht getroffen werden.

Erst durch die schwarzen Schnittkanten der Scheiben läßt sich der Konstruktionsgedanke erkennen. Dennoch bleiben Unsicherheiten in Bezug auf die räumliche Erfassung der Skulptur: schwebt der Quader in der gleichen räumlichen Ebene wie die Kugel oder davor bzw. dahinter? Sind die jeweiligen schwarzen Senkrechten, die durch die Konturierung zustande kommen, in einer Ebene oder in verschiedenen? Ergeben sich die punktuellen Berührungen der Umrisse in einer räumlichen Dimension oder in der Fläche?

Die aufgeworfenen Fragen zeigen, daß die Ansichten der Plastik, die das Oval in Vorder- und Rückansicht zeigen, immer neue Konfigurationen des Kräftespiels zwischen den gebogenen und geraden Linien, zwischen diesen und dem Zentrum in Form der Kugel und des dieses Zentrum kontrastierenden Quaders darstellen. Bezogen auf die Vorder- und Rückansicht des taillierten, ovalförmigen Banden, bieten die zwei Hauptansichten jeweils eine spannungsvolle - einmal räumlich und einmal flächig wirkende - Konstruktion.

Ein ähnliches Phänomen tritt in drei weiteren Werken der Künstlerin aus dem Jahre 1924 auf. Es handelt sich um die "Abstrakte Skulptur" II (Kat. Nr. 9) und III (Kat.Nr. 10) und die "Abstrakte Komposition" I (Kat.Nr. 7). Von den genannten Skulpturen gibt es heute nur noch Fotografien und danach gearbeitete Rekonstruktionen. Da die Fotografien der "Abstrakten Skulptur" II und III von der Künstlerin selbst bestimmt wurden - sie arbeitete als Herausgeberin bei den Zeitschriften, in welchen diese Fotografien abgebildet wurden - kann man davon ausgehen, daß ihre fotografische Wiedergabe der Intention der Künstlerin entsprach. Bei den Rekonstruktionen haben sich jedoch Fehler in der Proportionierung der einzelnen plastischen Elemente zueinander ergeben, wodurch ein näheres Analysieren der mathematischen Konstruktionsweise der Plastiken auf der Grundlage der Rekonstruktionen unmöglich geworden ist. Ein Vergleich dieser Werke mit den bereits beschriebenen ist lediglich mit Hilfe der Fotografien möglich, ohne jedoch die zur Konstruktion wesentlichen Aussagen über die Zahlen- und Formverhältnisse treffen zu können. Der Aufbau der "Abstrakten Skulptur" II und III geht ebenfalls von einem scheinbar schwebenden Zentrum aus, einmal in einer plankonvexen Form, vergleichbar der eines Bootskörpers, das andere Mal von einer runden Scheibe. Um diese Zentren sind flächige, konkav - zum Skulpturinnenraum - und konvex - zu dem die Skulptur umgebenden Außenraum hin - gebogene Metalle und Glasscheiben gruppiert. In allen drei "Abstrakten Skulpturen"

gibt es eine Art Basiselement, das jedoch sehr unterschiedlich von der Künstlerin behandelt wurde. In der "Abstrakten Skulptur" I ist es der weiß gestrichene, sich deutlich von den anderen Formen absetzende Sockel. Die "Abstrakte Skulptur" II hat ebenfalls einen weißen, im Grundriß allerdings tropfenförmigen Sockel, der an der schmaler werdenden Stelle von einem aufsteigenden Metallelement umschlossen und von der Kante der hinter der plankonkaven Form verlaufenden Metallfläche tangiert wird. Diese die Plastik bestimmenden Elemente reichen bis zum Boden und die Basis wird neben ihrer Form noch stärker durch dieses Umgreifen in das plastische Gefüge der "Abstrakten Skulptur" II integriert. Am weitesten fortgeschritten ist die Entwicklung zur Verbindung der einzelnen Skulpturteile - einschließlich des Sockels - zu einer plastischen Ganzheit in der "Abstrakten Skulptur" III.

In diesem Objekt sind alle plastischen Elemente auf einer flachen, nierenförmigen weißen Plinthe angeordnet. Ihr Verhältnis zur Gesamterscheinung und ihre Form machen sie zu einem gleichwertigen Element neben den anderen.

Zu dieser Gruppe habe ich bereits die "Abstrakte Komposition" I (Kat.Nr. 7) hinzugezählt, die ein zweidimensionales Werk ist. Hier sehen wir in der Technik der Hinterglasmalerei eine weiße viereck-ähnliche Form mit einer Ausbuchtung in der linken oberen Ecke. Sie ist mit dunkelblauer Farbe derart breit und unregelmäßig konturiert, daß die blaue Farbfläche gegenüber der restlichen, weißen Scheibe eine eigene, wiederum geometrisierte Form bildet. Die kontrastierende Konturierung umfaßt die innere Fläche nicht vollständig, so daß sich im rechts oben befindlichen Teil des Innengebildes eine Öffnung zum weißen Raum hin ergibt. Dadurch verbinden sich der weiße Innen- und der Außenraum und beide umgeben infolgedessen nun ihrerseits die räumlich scheinbar schwebende blaue Form. Einen räumlichen

Eindruck gewinnt man zusätzlich durch die Existenz der dicken Glasscheibe. In einer Besprechung dieser Skulptur schreibt Turowski, Kobro habe in der Wahl der Glasscheibe für den Bildträger ihr ursprüngliches Interesse an verschiedenen Materialien einerseits und an der zusätzlichen Einbringung eines plastischen Effekts andererseits gezeigt. Laut Turowski komme dieser Effekt durch die Transparenz des Materials zustande (32). Nach der Erfahrung, die ich vor dem Original gewonnen habe, kann ich Turowskis Behauptung nicht bestätigen. Die Künstlerin malte die gesamte Fläche aus und schloß somit die Transparenz des Materials aus. Auf der Glasoberfläche läßt sich lediglich eine Spiegelung feststellen, die jedoch von Kobro wohl kaum als Effekt intendiert wurde, da diese Spiegelung der Wahrnehmung der Komposition durch den Betrachter eher hinderlich ist.

Alle genannten Arbeiten, deren Liniensysteme um ein Gravitationszentrum nur aus einem bestimmten Blickwinkel sichtbar werden, zeichnen die scheinbare Zweidimensionalität und das "schwebende" Zentrum aus. Die Skulpturen sind auf eine bestimmte Standposition des Betrachters zum plastischen Körper hin ausgerichtet. Erst von einer en face- bzw. Rückansicht aus stellt sich eine Gruppierung von Elementen dar, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Die Ausgewogenheit dieser Gravitation, die von einem Zentrum ausgeht und die flächigen Elemente an sich bindet, wird durch eine im oberen Teil der Skulptur liegende Öffnung, die in den Raum hinausweist, erreicht. In der "Abstrakten Skulptur" I wird dies durch die durchsichtigen Scheiben bewirkt, wobei die unregelmäßig viereckige Scheibe zusätzlich spitz nach oben in den Raum über die Skulptur hinausweist. Außerdem weitete sich der gesamte obere Teil der Plastik nach außen hin aus.

Bei den "Abstrakten Skulpturen" II und III wurde dieses "Sich-in-den-Raum-öffnen" des plastischen Körpers durch das nach vorn nicht geschlossene, obere Metallelement dargestellt. Eben diese Öffnung in den Umraum als Verbindung des Innen- zum Außenraum wird auch in der zweidimensionalen "Abstrakten Komposition" thematisiert.

Obwohl Kobra in den Skulpturen die Konstruktion plastischer Formen zum Ziel hatte, erreichte sie durch das Verwenden von flächigen und durchsichtigen Elementen eine unbestimmte Gestaltung der Elemente im Raum. Einerseits werden die Objekte in den wirklichen Umraum durch ihre Öffnung nach außen hineingerichtet, andererseits haben sie noch ein - wenn auch z.T. rudimentäres - Basiselement, wodurch die Skulptur aus eben diesem Raum heraus in eine eigene Sphäre gehoben wird. Im Fall der Hinterglasmalerei übernimmt der Rahmen diese Funktion, der die Komposition vom umgebenden Raum trennt.

Ebenso verhält es sich mit den Flächen und Linien: sie sind, aus einer bestimmten Perspektive gesehen, plastisch einander zugeordnet, aus einer anderen hingegen erscheinen sie als reine Flächengebilde ohne Tiefe.

Es gibt mehrere Hinweise dafür, daß es sich bei dieser Gruppe von Skulpturen um Gebilde handelt, deren Konstruktionsprinzip aus der Zweidimensionalität heraus entwickelt wurde. Zunächst ist die "Abstrakte Skulptur" I auf den Reproduktionen so abgebildet, daß das taillierte Ovalband in seiner Ausformung voll erkennbar ist - in dieser Ansicht ist der Sockel schräggestellt -, und im linken oberen Drittel von dem schwarzen Kubus tangiert wird (33). Darüber hinaus existieren von den beiden folgenden Plastiken aus den Jahren 1926 und 1933 Reproduktionen mit nur zwei Ansichten. Die "Abstrakte Skulptur" II ist in der Vorderansicht, d.h. mit der plankonkaven Fläche zum Betrachter hin, und in der Seitenansicht abgebildet (34).

Die "Abstrakte Skulptur" III dagegen wurde in der Vorder- und Rückansicht fotografiert. Zum einen ist das an der Schnittfläche tropfenförmige Holzstück dem Betrachter zugewandt (36), zum anderen fast von seiner Rückseite sichtbar (37). Die Seitenansicht der "Abstrakten Skulptur" I und III und die Rückansicht der "Abstrakten Skulptur" II hätten das Konstruktionsprinzip und damit das Spannungsverhältnis der Linien um ein Zentrum herum nie offenlegen können.

Ein anderer Hinweis der zu dieser Annahme führte, ist die Reproduktion von zwei Entwürfen (Kat.Nrn. 5, 6) neben den Fotografien der genannten Skulpturen (37), von denen eine sehr stark an die "Abstrakte Komposition" I in Hinterglasbildtechnik erinnert. Es könnte sich dabei um einen Entwurf zu dieser Komposition bzw. zu einer Skulptur ähnlich der daneben abgebildeten "Abstrakten Skulptur" II handeln.

Die Skulpturen dieser Phase im Werk Katarzyna Kobros stellen in vielerlei Hinsicht eine bereits eigenständige Konstruktionsmethode in ihrer künstlerischen Entwicklung dar. Eine motiv- und typengeschichtliche Untersuchung zeigt, daß es im damaligen Umkreis der Künstlerin, also in der Gruppe "Blok", keine Parallelen zu diesen Plastiken gibt. Mit den beschriebenen Skulpturen knüpft sie zwar noch an die suprematistischen "Hängenden Skulpturen" an, doch ist ihr Formenreichtum bereits um ein Wesentliches erweitert.

Die suprematistischen Formenelemente wie der Kreis oder das Viereck stehen zum Teil zunächst noch im Zentrum des plastischen Körpers, doch um dieses Zentrum herum gruppieren sich bereits flächige und lineare Gestaltungselemente. Ihre Formgestalt kommt nur in einer bestimmten Ansicht zum Ausdruck. Die oft undefinierbaren räumlichen Positionen der einzelnen Elemente zueinander läßt die Frage nach der Stellung der Formen zum Umraum offen. Im Vordergrund steht die Beziehung der plastischen Formen zueinander und ihre Verteilung und Ausge-

wogenheit in der Skulptur. Einer von Flächen umschriebenen, voluminösen Basis steht z.B. immer ein Gegengewicht mit den Formen des oberen Teiles der Plastik gegenüber. Dabei wird gleichzeitig das lineare Element vom Flächigen und das Runde vom Eckigen kontrastiert. Die plastischen Formen treten in der Mehrzahl nicht mehr als raumausfüllende Körper auf, sondern sie umgreifen bzw. legen sich wie eine Hülle um den Innenraum. Dort, wo sie zur Entmaterialisierung neigen (durchsichtiges Glas) sind sie schwarz konturiert (s. "Abstrakte Skulptur" I) und somit als ein im Raum befindlicher Bezugspunkt kenntlich gemacht.

Die in der Analyse herausgearbeiteten plastischen Inhalte dieser Phase zeigen Parallelen zu der im Jahr 1920 von den Brüdern Naum (Neemia) Gabo (Pevsner) und Antoine Pevsner in Moskau verkündeten Theorie des "Realistischen Manifestes" auf. Aufbauend auf den futuristischen Manifesten der Italiener, stellten Gabo und Pevsner für die Kunst u.a. folgende Postulate auf:

"...2. Wir verzichten bei der Linie auf ihr Darstellungsvermögen ... Wir behaupten, daß die Linie nur die Richtung statischer Kräfte und deren Rhythmus in den Dingen angibt.

3. Wir lehnen das Volumen als malerische und plastische Raumform ab. Man kann einen Raum ebensowenig nach dem Umfang bestimmen, wie man Flüssigkeit nach Metern messen kann: seht unseren Raum an ... was ist er anderes als eine fortlaufende Tiefenausdehnung?

4. Wir lehnen in der Skulptur die Masse als plastisches Element ab. Es ist jedem Ingenieur bekannt, daß die statischen Kräfte eines festen Körpers und seine materielle Stärke nicht von der Masse abhängig sind ... etwa bei einer Schiene, einem T-Träger usw. ... So nehmen wir vier Flächen und bauen aus ihnen das gleiche Volumen wie aus vier Tonnen Masse.

So geben wir der Skulptur die Linie als Richtungsweiser zurück und erklären damit die Tiefe zur einzigen Raumform." (38).

Als eine "Illustration" dieses theoretischen Postulats könnte Naum Gabos "Construction dans l'espace équilibrée sur deux points" von 1925 (39) gesehen werden. Vergleichbar mit Kobros "Abstrakter Skulptur" I, setzt auch er durchsichtige Scheiben im Wechsel mit linearen und flächigen und schwarz-weißen Elementen ein, in deren Mittelpunkt ein kreisförmiges Zentrum steht. Die Konstruktion Gabos ruht ebenfalls in zwei Punkten auf der Diagonalen einer im Grundriß rechteckigen Plinthe.

Im Gegensatz zu Kobro verwendet er jedoch in seinem Aufbau einerseits die Spiegelsymmetrie bei den durchsichtigen Flächen, und andererseits die polare Symmetrie in den schwarzweiß gefaßten Elementen. Aufgrund dieses "Spiels" mit den Symmetrien erzeugt der Künstler gleichzeitig Spannung, da die Teile nicht völlig spiegelsymmetrisch sind, und Ausgewogenheit, da die Elemente sich wiederholen und einer gleichmäßigen Formverteilung unterliegen. In den Skulpturen Katarzyna Kobros (Abstrakte Skulptur I und III) drückt dieses Kräftespiel nicht eine bestimmte Symmetrie aus, sondern der Verlauf der Formen um ein Zentrum herum. Bei Naum Gabo wird, ebenso wie in den Skulpturen Katarzyna Kobros, der Ort der Plastik wiederum nicht mit Masse, sondern mit in die Tiefe weisenden Elementen (Schrägstellung des Flächengebildes, horizontal verlaufende schwarze Flächen) bestimmt. Ähnlich den Skulpturen Kobros wendet auch Naum Gabo stereometrische und planimetrische Formen an, bedient sich jedoch auch verschiedener geometrischer Formen. Obwohl sich Naum Gabos Theorie und seine 1925 entstandene Skulptur mit Kobros Skulpturen der Jahre 1924 vergleichen lassen, steht einer direkten Motivableitung ein Tatbestand entgegen: Die

beschriebene Skulptur Naum Gabos entstand zeitlich gesehen nach Kobros Werken der genannten Phase. So kann die beschriebene Parallelität nur aus der Kenntnis Kobros von Gabos "Realistischem Manifest" und dem beiden Künstlern gemeinsamen Ursprung, dem russischen Suprematismus und Konstruktivismus heraus erklärt werden.

Auch im engeren künstlerischen Umkreis Katarzyna Kobros gibt es keine gleichwertige Behandlung plastischer Elemente und des Volumens. Lediglich die zweidimensionalen Werke Władysław Strzemińskis weisen vergleichbare Formauffassungen auf. Strzemińskis Bilder resultieren aus der von ihm entworfenen "Unismus"-Theorie, die er erstmalig 1924 in der gleichnamigen Zeitschrift der Gruppe "Blok" veröffentlichte (40). Die zunächst auf die Malerei beschränkte Konzeption weitete er drei Jahre später gemeinsam mit Kobro auch auf die Bildhauerei, die Architektur und das Design aus.

Exkurs: Die Unismus-Theorie Władysław Strzemińskis

Das Konzept Strzemińskis basiert auf der Unterscheidung zweier Systeme in der bildenden Kunst: dem dualistischen und dem unistischen System. Dem Dualismus sprach der Künstler für die Malerei jegliche Bedeutung ab, da er lediglich auf Kontraste hin ausgerichtet sei. Dadurch, so Strzemiński, werde das rein formale Wesen der Kunst verunklärt und vom narrativen und illusionistischen Element verdeckt. Der zusätzliche Versuch, Bewegung in der Malerei auszudrücken, sprengte außerdem die Grenzen der an die Fläche gebundenen Malerei. Eine dem Wesen dieser Malerei entsprechende Konzeption sah er in seinem unistischen System verwirklicht. Mit Hilfe "wissenschaftlicher Untersuchungen" derjenigen Elemente, mit denen sich die bildende Kunst ausdrückt, sollte jeder Künstler die Konsequenzen für die von ihm benutzte Gattung ziehen.

Für die Malerei folge daraus die "selbständige Existenz in der bildenden Kunst, wenn das Kunstwerk künstlerische Genügsamkeit besitzt, wenn es Ziel für sich selbst ist und keine Rechtfertigung in den Werten sucht, die außerhalb des Gemäldes vorhanden sind. Ein Gegenstand der reinen plastischen Kunst, nach den eigenen Grundsätzen gebaut, steht neben anderen Organismen der Welt als ein paralleles Gebilde, als ein reales Wesen, denn jeder Gegenstand besitzt seine eigenen Baugesetze des Organismus. Wir dürfen ihn nicht nach den Strukturgesetzen und -grundsätzen eines anderen Gegenstandes bauen. Das Gesetz des Organischen in der Malerei fordert: die größtmögliche Verbindung der Formen mit der Fläche des Gemäldes.

- 1) Die Verbindung in der vertikalen Richtung zur Bildfläche hin, d.h. Flächenhaftigkeit der Formen: das Bild als Fläche.
- 2) Die Vereinigung in der Bildfläche selbst: die Form soll aus dem Bild herauswachsen, dem Bild direkt verbunden sein: ein Flattern oder Herausfallen der Form, die nicht hineingewachsen, sondern aus der Bildfläche gegen ihre Natur, ihren Willen und ihre Absichten befestigt wird - weist darauf hin, daß das Bild eins ist, die Form dagegen - etwas anderes.
- 3) Die gleichzeitige Wirkung des ganzen Bildes als einer integralen Fläche. Die Formen dürfen nicht durch sich selbst, von der Gesamtheit des Bildes unabhängig wirken, denn in diesem Fall hätten wir ein Bild der organischen Gesamtheit der Formen. Es gäbe keine Einheit der Formen mit dem Hintergrund" (41).

Die aus dieser Theorie resultierenden Postulate für die Malerei lauteten: "Das Gemälde soll keine gegenseitige Wirkung der Formen sein, sondern eine Gleichzeitigkeit der Erscheinung. Das Grundgesetz der absoluten Malerei bedeutet:

Verwerfen der Dynamik - des tiefsten Wesens der vorangegangenen kubo-futuristischen Periode. Zu vermeiden ist die Wirkung einer Form auf die andere, die sog. gegenseitige Neutralität der Formen. Nicht die assoziative und materielle Farbe der Kubisten und Klassiker, nicht die emotionelle Farbigkeit der Impressionisten, nicht die Farbe als Zeichen der suprematistischen Energie, sondern die Farbe in ihrem direkten Wesen" (42).

Mit dieser Theorie setzte sich Strzemiński sowohl von der gegenständlichen Malerei ab, deren Nacheinander der Formen die Narration und im Expressionismus und Futurismus Bewegung hervorrief als auch von der auf Kontraste hin angelegten Malweise des Kubismus, Neoplastizismus und sogar des Suprematismus, der Kunstrichtung aus der Strzemińskis Theorie ursprünglich hervorging. Die letztgenannten, konstruktiven "Experimental-Richtungen", also der Kubismus, Neoplastizismus und Suprematismus, versuchte Strzemiński auf ihr System der Kontraste hin zu untersuchen, um diese schließlich zu überwinden und "ein monolithisches System der reinen Malerei" (43) zu begründen. Das Konzept der "reinen" Malerei lief also auf die Gestaltung des Bildes hinaus, wobei die Formen miteinander und mit der Oberfläche des Bildes eine Einheit bilden sollten. Die einheitliche Erscheinung setzte, laut Strzemiński, die Asymmetrie voraus, da symmetrische Figuren an ihrer Symmetrieachse bis ins Unendliche verlängert werden können und eine Abgeschlossenheit und Einheit der Erscheinung nicht erreicht würde (44). Eine weitere Voraussetzung waren für Strzemiński nicht-geometrische Formen. Die Benutzung geometrischer Elemente führe nämlich zur Betonung bestimmter Bildteile und zur Kulmination an einer bestimmten Stelle des Bildes. Da jedoch die Bildoberfläche eine Einheit darstelle, somit jeder Quadratzentimeter

gleichgewichtig dem anderen gegenüber sei, müssen die einzelnen Formen über die Oberfläche der Leinwand so verteilt werden, daß jeder Teil der Fläche gleichwertig neben den anderen erscheint (45). Neben der Ausgewogenheit in der Fläche, war die Identifikation von Idee, Bild und Gegenstand das Ziel der Einheits-Theorie Władysław Strzemińskis.

Die zu dieser Theorie gehörenden Bilder Strzemińskis teilt Turowski in zwei Gruppen: die erste Serie entstand seiner Einteilung zufolge in den Jahren 1923-1929, also zum Teil in der Zeit des Entstehens der "Abstrakten Skulpturen und Kompositionen" Katarzyna Kobros, die zweite in den Jahren 1931-1934/35 (46).

Die Werke der ersten Phase, beispielhaft hierfür sind die "Postsuprematistische Komposition" (1923) (47) und die "Synthetische Komposition" I (1923) (48), sind aus Formen komponiert, die sich dem Quadrat, dem Rechteck bzw. dem Kreis nähern, dabei von geraden Linien konturiert und in ihrer Binnenstruktur von Wellenlinien bestimmt werden. Die Farbe wird in diesen Werken in "reinen" Werten im farblichen Kontrast der einzelnen Formen zueinander und zum Untergrund eingesetzt:

In der Form- und Farbwahl und in der Art der Verteilung der Formen sind Strzemińskis Bilder vergleichbar mit Kobros "Abstrakten Skulpturen und Kompositionen".

In den Jahren 1923/24 gehen sowohl Strzemiński als auch Kobro nicht von der Abstraktion des Gegenständlichen oder dem auf Eigendynamik der Formen hin ausgerichteten Suprematismus aus, sondern allein vom Interesse an der Form, deren Aussehen sie aus der gestaltungsbedingten Notwendigkeit abzuleiten versuchten. Für Strzemińskis Malerei bedeutete es die Gestaltung der Bildebene mit Farbflächen, deren Umriß geschwungen oder gerade verlief und die die Eigenständigkeit jeder Form gegenüber der anderen und ihre gemeinsame Abhängigkeit von der begrenzten Zweidimensionalität des Bildträgers darstellen sollen. Damit versuchte Strzemiński, das Bild zu einem emotionsfreien, neutralen Gegenstand inmitten anderer Gegenstände der täglichen Umwelt zu machen.

Katarzyna Kobro übersetzte zunächst dieses für die Malerei entworfene Konzept in ihre räumlich-gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten und ging dabei von der einzigen, für sie zur Gestaltung des räumlichen Objekts zwingenden Voraussetzung aus, nämlich der Unendlichkeit des Raumes. Wie Strzemiński in der unistischen Malerei der planimetrischen, begrenzten Fläche zu entsprechen versuchte, versuchte nun Kobro mit der Gestaltungsweise der unistischen Skulptur diese Unendlichkeit zu respektieren. Mit Hilfe linearer Formen, die den Raum umschrieben bzw. sich zum umgebenden Raum hin öffneten und damit den einnehmenden Raum offenlegten, versuchte Kobro der Bedingung der Unendlichkeit in ihrer Plastik Ausdruck zu verleihen. Vergleichbar Strzemińskis Farbflächen setzte auch sie farblich unterschiedlich gefaßte ebene Elemente ein, die sie räumlich gestaltete, d.h. konvex oder konkav bog. Soweit diese Elemente aus Stahl waren, wurden sie von der Künstlerin nie als in sich abgeschlossene Körper gestaltet, sondern als in den Raum hineinragende, ihn umspannende Formen konstruiert. Die Skulpturen jener Phase weisen allerdings auch geometrische Flächen und geschlossene Körper auf. Bei den Flächen handelt es sich jedoch um Elemente aus Glas, wodurch der Raum, der durch sie eingenommen wird, sichtbar wird. Die geometrischen Körper (Quader,

Kugel) hingegen kontrastieren diese Durchsichtigkeit und Durchlässigkeit. Sie bilden mit ihrer eigenen Tiefenausdehnung und dem Volumen einen Gegensatz zu den hintereinandergestaffelten, ebenen Elementen. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß das unistische Konzept, welches bereits feste Grundlagen für die Malerei bot, in Kobros Skulptur noch keine eindeutige Formsprache fand. Noch immer sind Kobros Skulpturen dieser Zeit vom "wirklichen" Raum abgehoben, wenn auch nur durch ein rudimentäres Sockel-Element. Darüber hinaus erinnern die voluminösen Körper noch stark an das suprematistische Formvokabular. In diesen Plastiken bahnt sich zwar schon die asymmetrische Gestaltungsweise an (Abstrakte Skulptur II und III), dennoch sind sie immer noch an ein Zentrum oder eine Symmetrieachse gebunden und nehmen damit einen eigenen, vom Umraum unabhängigen Ort im Raum ein. Dazu trägt ebenso die vertikale Ausrichtung der Skulptur bei, welche die räumliche Erstreckung in die Tiefe und in der Horizontale noch weitgehendst unberücksichtigt läßt. Diesen Schritt vollzieht die Künstlerin erst in den Skulpturen der Jahre 1925-33, in denen sie eine vollends "unistische" Gestaltungsweise entwickelt.

2.4. Die unistische Plastik

2.4.1. Monochrome Konstruktionen

Raum-Skulptur I (Kat.Nr. 11)

50x78x56 cm, Stahl, Holz; monochrom weiß, Original 1925 (teilweise zerstört); Rekonstruktion mit Originalteilen 1967.

Die monochrom weiße Raum-Skulptur ist aus drei Formen komponiert. Das Basiselement ist ein gleichschenkliges, horizontal liegendes Dreieck mit den Maßen 55 cm an einer und jeweils 82,8 cm an den beiden anderen Seiten. Seine Dicke beträgt etwa 4 cm. Nehmen wir die kurze Seite als Schauseite, so ist dort, aus der Mittelsenkrechten des Dreiecks verschoben, ein 4,5 cm breites Stahlband mit einem Mittelwulst angeschraubt. Es bildet einen über das liegende Dreieck sich spannenden Halbkreis, der von der kurzen Seite aus gesehen an der rechten Seite des Dreiecks wenige Zentimeter vor dem hinteren Winkel desselben endet. Dort ist das Ende des Stahlbandes so weit seitlich in das liegende Dreieck eingelassen, daß der Mittelwulst an dem Endstück des Bandes sichtbar bleibt. Die dritte Form schließlich besteht aus einem 13,4 cm breiten Metallband, welches mehrfach gebogen und geknickt zu einer Art "Ausstechform" geschlossen ist und mit einem geraden Teil seiner Bahn auf dem Dreieck aufliegt. Im Grundriß gesehen, liegt dieses Element vor der Seitenhalbierenden, die vom Winkel auf die gegenüberliegende Seite trifft, im vorderen Teil des Dreiecks. Das Metallband schiebt sich von rechts unter den Stahlbogen und steigt von dort aus vertikal auf. Nach nur wenigen Zentimetern knickt es ab und verläuft parallel zum horizontal aufliegenden Teil, um kurz hinter dem Bogen noch einmal vertikal aufzusteigen.

Diesmal allerdings etwa vier Mal so hoch als in der ersten "Stufe". Damit überragt es das Bogenelement um einige Zentimeter. An der Spitze ist es wieder rechtwinklig abgeknickt, verläuft ein Stück horizontal, um danach seitlich in einer dreifachen Wellenform nach unten zurückzukehren, wobei die mittlere Weile stärker in den Raum hinausgreift als die beiden anderen.

Die "Raum-Skulptur" I ist die Erste unistischen Plastik im Werk Katarzyna Kobros. Die 1925 erstellte Skulptur wurde in der Nachkriegszeit bis auf das mittlere Element zerstört (49). Nachdem dieses Teil 1967 in den Besitz des Museums für Kunst in Łódź übergegangen ist (50), wurde es dort vom ehemaligen Strze-
miński-Schüler Bolesław Utkin auf der Grundlage einer fotografischen Wiedergabe des Originals (51) und Kobros Konstruktionsprinzip gemäß dem "Goldenen Schnitt" mit dem horizontal liegenden Dreieck und dem darüber gespannten Bogen ergänzt. Dabei weist die auf diese Weise rekonstruierte Skulptur einen Unterschied zum abgebildeten Original auf: nehmen wir wiederum die kurze Seite als Schauseite - so wird die Skulptur auch auf der Fotografie wiedergegeben -, so ist die linke Langseite des Dreiecks leicht nach innen gewölbt. Doch auch dieser Unterschied kann als perspektivische Verzerrung in der photographischen Wiedergabe begründet sein.

Die "Abstrakte Skulptur" I ist im wesentlichen auf drei geometrische Formen konzentriert: Das Dreieck, den Halbkreis und ein in Gedanken zu ergänzendes Viereck bzw. rechtwinkliges Dreieck, dessen zwei Seiten den Innenkontur des unter dem Bogen verlaufenden Mittelelements angibt. Der nach rechts außen gerichtete Verlauf dieses Elements verbindet die ansonsten in sich geschlossene Konstruktion wellenartig mit dem Außenraum, indem es als einziges Element das Dreieck nach außen hin über-

ragt. Die einzelnen Formen sind zwar aus verschiedenen Materialien gearbeitet (das Dreieck aus Holz; der Bogen und das wellenförmige Teil aus Metall), doch macht deren weiße Übermalung die äußeren Materialunterschiede unkenntlich. Die so auf die reine Formen hin behandelten Teile dehnen sich in der Horizontalen und Vertikalen aus. Das Dreieck, auf welchem die beiden anderen Elemente befestigt sind, liegt horizontal und weist auf der Fotografie des Originals mit spitzem Winkel in die Tiefe des Raumes. Der Bogen umspannt den darüber befindlichen Raum, der nun wiederum seinerseits Platz bietet für einen Teil des treppenartig gestuften Mittelelements. Das wellenartige Hinausgreifen in den Raum der letztgenannten Form verbindet die Skulptur mit dem das Dreieck umgebenden Raum. Außerdem dient diese Form als Kontrast zu dem grundlegenden Element. Während nämlich das Dreieck körperhafte Dreidimensionalität und Masse aufweist und in seiner Festigkeit durch das Anschrauben bzw. Daraufsetzen der anderen Teile betont wird, ist das Mittelelement im Grunde ein in die Tiefe reichender Kontur, der Rauminhalt umgrenzt. Dabei wird ein Ineinanderfließen des Innen- und Außenraumes durch die Wellenlinie hervorgerufen.

Das Motiv der Wellenlinie zeigt die noch nahe Verwandtschaft dieser Plastik zu den "Abstrakten Skulpturen" des Jahres 1924. Der in jenen Skulpturen immer wieder eingesetzte unregelmäßige Kontur wird in der Wellenlinie der "Raum-Skulptur" I erneut aufgegriffen. Allerdings erstrecken sich die Teile dieser Skulptur stärker in den Raum hinein, sie dehnen sich - wie bereits beschrieben - nicht nur in der Vertikalen, sondern nun auch in der Horizontalen aus. Die Hintereinanderstaffelung der Elemente in den "Abstrakten Skulpturen" und die dadurch verursachte Flächigkeit ist nun mit der Betonung der Horizontalen (Dreieck mit darüber geschlagenem Bogen) und der Durchdringung des Raumes durch die Formen zugunsten eines offenen und besser überschaubaren Raumes aufgegeben.

In den Jahren 1925/26 gestaltete Kobro sowohl "Raum-Skulpturen" als auch "Raum-Kompositionen". So folgt der "Raum-Skulptur" I zunächst die "Raum-Komposition" I des Jahres 1925, und erst 1926 konstruierte die Künstlerin die zweite "Raum-Skulptur" II (Kat.Nr. 13), die sich auf Grund der Parallelen in der Gestaltungsweise der Werkphase zuordnen läßt, in welcher auch die "Raum-Skulptur" I entstand. Die "Raum-Skulptur" II ist eine nur 25 cm tiefe Plastik, gestaltet aus gewölbten, ineinander gesteckten Flächen und einem großen Bogen. Die Technik des Ineinandersteckens von Flächen erinnert dabei deutlich an Rodtschenkos Plastiken aus dem Jahr 1918. In jenem Jahr entwarf er z.B. zwei weiße Raum-Konstruktionen (52) aus gefalteter und ineinandergesteckter Pappe. Auch Rodtschenko versucht mit diesen Werken, aus der Zweidimensionalität der Bildfläche herauszutreten und eine "konstruierte und räumliche Komposition im wirklichen Raum" (53) zu schaffen. Es liegt also nicht nur eine Parallelität in der Technik vor, sondern auch im Ziel.

Sowohl Rodtschenko als auch Kobro versuchten in der jeweiligen Werkphase, Tatlins Postulat, nach dem das Kunstwerk in den "wirklichen Raum", also den Betrachtterraum eingebracht werden müsse, zu erfüllen. Während Rodtschenkos Raum-Konstruktionen als Entwürfe in Pappe angesehen werden müssen, und daher eine Aussage über den endgültigen Materialcharakter nicht gemacht werden kann (54), bezieht Kobro bezüglich des ersten Teils von Tatlins Forderung nach "wirklichen Materialien im wirklichen Raum" eine eindeutige Gegenposition. Obwohl sie modernes technisches Material benutzt, bemalt sie es monochrom weiß, wodurch sie es unkenntlich macht, und die Skulptur damit zur Entmaterialisierung tendiert. In dieser Behandlung des Materials entfernt sich Katarzyna Kobro noch einmal wesentlich von der Gestaltungsweise der Skulpturen der früheren Werkgruppen. Darüber hinaus spiegelt sich in der Art der Gestaltung auch die Auseinandersetzung bezüglich der künstlerischen Ziele in der Gruppe "Blok" wider, der Kobro zu jener Zeit angehörte (55).

Nicht der Technik und den benutzten Materialien ordnet sich die Kunst Kobros unter, wie es die utilitaristische Gruppe der Künstlervereinigung "Blok" forderte, sondern die Materialien wurden in Kobros Skulptur als Mittel für eine bestimmte Gestaltungstechnik eingesetzt, wobei der Materialcharakter zugunsten der künstlerischen Raumgestaltung zurücktreten mußte. Ähnlich der "Raum-Skulptur" I setzt Kobro auch in der "Raum-Skulptur" II (Kat.Nr. 13) das Bogenmotiv als voluminösen Kontrast zur Flächigkeit der anderen plastischen Teile ein. Das Bogen- und Wellenmotiv bleibt von nun an bis auf die "Raum-Komposition" II fester Bestandteil aller folgenden Plastiken.

Im Gegensatz zu den "Abstrakten Skulpturen", die vom umgebenden Raum abgegrenzt waren, versucht die Künstlerin nun, mit den überstehenden Formen die Verbindung mit diesem Raum herzustellen. Damit nehmen die beiden "Raum-Skulpturen" I und II das im Jahre 1931 von dem Künstlerehepaar Kobro-Strzemiński formulierte unistische Konzept für die Bildhauerei voraus (56).

In dieser Schrift gehen die Künstler davon aus, daß es im Gegensatz zu der Ebene des Bildes, welches "von der Umgebung durch den Blendrahmen abgegrenzt" (S. 5) sein sollte, diese "natürlichen Grenzen" (S. 49) für die Skulptur nicht gebe. Das Fehlen dieser Grenzen erfordere "die Verbundenheit mit dem ganzen unendlichen Raum. Die Einheit dessen, was entstand, mit dem, was vor der Entstehung des Kunstwerks war" (ebd.), machte das Hauptpostulat der unistischen Theorie aus. Die Gestaltung der Skulptur mußte sich also der unbegrenzten Weite des Raumes anpassen und eine Einheit mit ihm bilden. Besonders wichtig war es der Künstlerin, der Plastik dabei einen "organischen Charakter" (ebd.) zu verleihen, der sie nicht als einen in sich abgeschlossenen Körper im Raum definieren, sondern als räumliche Erscheinung erkennen ließ, die der Unendlichkeit des Raumes mit der tendenziellen "Unbegrenztheit" ihrer eigenen Formen zu entsprechen versuchte. Der Zusammenfassung der Skulptur durch

eine optische Einheit versuchte die Künstlerin, "die in den Raum geöffnete Einheit der räumlichen Erscheinung" (S. 49) gegenüberzustellen, die "aus der Skulptur den organischen Teil des Raumes" (S. 49/50) bilden sollte. Eine solche Einheit bilde, laut Kobros Konzept, ein raum-zeitlicher Rhythmus, dem ein Ausgangsmodul zu Grunde liege.

In den Überlegungen der Künstlerin spielte nicht nur die räumliche Ausdehnung der einzelnen plastischen Teile eine Rolle, sondern vor allem ein Bewegungsablauf in der Betrachtungsweise. Als dynamisches Werk, welches von mehreren Seiten angeschaut, immer wieder neue Ansichten und Konfigurationen biete, beinhalte die Skulptur, so Kobro, in zweifacher Weise das Moment der Bewegung, die sich in einem bestimmten Ablauf ereigne. Einerseits bewege sich der Betrachter, der um die Plastik herumgehe und andererseits ereigne sich in der jeweiligen Schauseite Bewegung in der Plastik selbst (57).

Ebenso wie die Erscheinung im Raum das Wesen der Skulptur bestimme, werde, so Kobro, ihr Wesen auch durch die Zeit bestimmt, in der sich die Betrachtung der plastischen Gestaltungsweise ereigne (58). Sowohl den räumlichen als auch den zeitlichen Aspekt müsse nun der Künstler in einem Rhythmus der Formen ausdrücken, deren Aussehen er selbst bestimme. Der amorphe Raum setze dabei keine bestimmten, also auch nicht nur geometrische Figuren voraus. Ihr Aussehen dürfe nur der Künstler selbst bestimmen, wohingegen ihre Größe, ihre Lage und ihre Verbindung mit dem Raum von diesem raum-zeitlichen Rhythmus diktiert werde (59). Was sie darunter verstand, formulierte Kobro folgendermaßen: "Rhythmus nennen wir regelmäßige Reihenfolgen von räumlichen Formen. ... Die Regelung ihrer Reihenfolge beruht darauf, daß man die gegenseitigen Verhältnisse der aufeinanderfolgenden Formen auf den gleichen numerischen Ausdruck bringt. Dadurch wird der Rhythmus zum offenen Rhythmus und kann sich in beiden Richtungen erstrecken: in der Richtung der größeren und kleineren Form. ...

Auf diese Weise fängt der offene Rhythmus in der Skulptur an und geht in den Raum hinaus. Er verbindet den Raum mit der Skulptur" (60). Eine derartige Verbindung zwischen dem natürlichen Raum und seiner Manifestation, der Skulptur, sollte ausgehend von einem gleichbleibenden Zahlenverhältnis, z.B. der Proportion 5 : 8, die natürliche Teilung gemäß dem "Goldenen Schnitt" darstellen (s. Kap. 2.4.4.).

Die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen, nach ausgewogenen Proportionen und nach einer Beschränkung auf wesentliche Züge einer Plastik gehört zu der Problemstellung der Gruppe "Praesens", der sich Kobro um 1925 anschloß (s. Kap. II. 1.3.3.). So sind auch die auf die "Raum-Skulpturen" folgenden "Raum-Kompositionen" durch eine Vereinfachung der Form und eine übersichtliche Gliederung der plastischen Erscheinung gekennzeichnet. Bis 1928 sind Kobros Skulpturen vorwiegend monochrom weiß gehalten, wodurch der Betrachter zu einer Konzentration auf die Gestaltungsweise gezwungen wird, ohne vom Materialcharakter oder einer farbigen Wirkung abgelenkt zu werden. Dennoch entstand im Jahre 1926 auch eine farbige Holzplastik, die "Raum-Skulptur" III (Kat.Nr. 14) (61), von der jedoch nur noch zwei fotografische Wiedergaben existieren (62). Diese stellen einen aus einer Art Sockelbereich hochaufsteigenden plastischen Körper dar, der aus Quadern zusammengesetzt ist. Seine aufsteigende Form wird von einer oben aufgelegten, weich geschwungenen Platte abgeschlossen. In der Plastik, die stark an Hochhausarchitektur erinnert, erkennt man deutlich Kobros Orientierung an den Werken Malewitschs, aber auch Vantongerloos und van Doesburgs.

Ihre Kenntnis der Werke beider Künstler belegt ein Artikel Kobros, der gleichzeitig ihre Einschätzung der künstlerischen Ergebnisse der beiden Künstler wiedergibt. So schreibt Kobro, daß es Vantongerloos Verdienst sei, die Notwendigkeit der Harmonie der Proportionen und eines modernen Klassizismus gespürt

zu haben und Plastiken hervorgebracht zu haben, die wie Würfel im Verhältnis zu einem alles umschließenden Umfang eines großen Würfels stehen. Van Doesburg hingegen habe in seinen unzähligen malerisch-architektonischen Experimenten Objekte geschaffen, die trotz seiner Ankündigung, die Probleme der räumlichen Gestaltung mittels Flächen und Körper zu lösen, alle Fragen offen ließen und weder der Malerei, noch der Skulptur, noch der Architektur zuzuordnen seien. Sein Werk habe lediglich andere Künstler auf die Idee bringen können, was zu erreichen möglich gewesen wäre (63).

Kobro hatte nicht nur Kenntnis von den Bestrebungen der holländischen Künstler, ihr waren auch die plastischen Arbeiten Kazimir Malewitschs derselben Jahre bekannt (64). Zur selben Zeit als Kobros "Raum-Skulptur" III entstand, gestaltete Malewitsch, nach den eher horizontalen "Architektonen Alfa" und "Beta", die "Architektonen Gota" und "Zeta" (65), die er kurze Zeit später gemeinsam mit Sujetin zum "Suprematistischen Raum-Ornament" (66) zusammenfügte. Doch sowohl Malewitsch als auch Vantongerloo setzten immer nur geometrische Körper aneinander, die einen geschlossenen Raumeindruck geben. Während sie ihre Werke jener Zeit immer weiß beließen -Malewitsch fügte höchstens ein schwarzes suprematistisches Zeichen hinzu - gestaltete Kobro die "Raum-Skulptur" III wechselweise mit geschlossenen Körpern, aber auch mit Freiräumen. Außerdem wählte sie eine farbige Fassung für diese architektonisierte Skulptur.

Daß es sich bei diesem Werk in erster Linie um einen architektonischen Entwurf handelt, zeigt nicht nur die nahe Verwandtschaft zu Malewitschs "Architekten", sondern auch die Realisierung des beschriebenen Entwurfs. 1929 wurde diese Skulptur von Szymon Syrkus, einem der Architekten und Initiatoren der Gruppe "Praesens", als Modell für einen Pavillon für die nationale Architekturausstellung in Posen (PWK) gewählt (67). Das sich bereits früh anbahnende Zerwürfnis zwischen den technisch interessierten und auf den Funktionalismus hin orientierten Architekten der Gruppe "Praesens" und den auf den plastischen Charakter eines Baues ausgerichteten Künstlern, speziell Kobros, mag Ursache dafür sein, daß Kobro nach Austritt aus der Gruppe "Praesens" reine Architektur-Entwürfe dieser Art bis auf das aus gestalterischen Gründen entwickelte Projekt für einen funktionalen Kindergarten (Kat.Nr. 23) nicht wieder konstruierte. Obwohl es in der Künstlervereinigung Auseinandersetzungen bezüglich der gemeinsamen Zielsetzungen gab, die schließlich zur Teilung der Gruppe führten (S. Kap. II. 1.3.3.), blieb für Katarzyna Kobro die künstlerische Fragestellung nach einer architektonischen Gestaltung des Raumes wichtigster Inhalt ihres Werkes bis ca. 1933.

2.4.2. Polychrome Konstruktionen

Raum-Komposition IV (Kat.Nr. 18);

40x64x40; Stahl; farbig gefaßt; 1929.

Die sockelfreie Plastik ist komponiert aus farbig gestalteten gebogenen, aufrecht stehenden oder horizontal liegenden Flächen, deren Flächen bzw. Außenkanten die äußere Abgrenzung der Plastik ergeben. Ergänzend gedacht bilden sie die Umrißlinien eines Quaders, in dessen Koordinatensystem alle anderen Flächen liegen. Ihre Standfestigkeit erhält die Plastik durch eine rechteckige schwarze, horizontal liegende Fläche. Diese wird am Ende ihrer hinteren Langseite von einem schmalen gelben, ebenfalls horizontal liegenden Rechteck im rechten Winkel fortgesetzt. Beide Formen gemeinsam ergeben im Grundriß eine L-Form. Mit den äußeren Seiten dieser Flächen ist die Begrenzung der Plastik nach vorn, nach hinten und zu den beiden Seiten hin gegeben. Denkt man sich das kurze Stück der L-Form an der rechten Seite vom Betrachter aus, so erhebt sich vertikal darüber, im rechten Winkel zum liegenden gelben Rechteck an dessen Schmalseite - mit den gleichen Maßen - ein vertikal aufsteigendes rotes Rechteck (Rückseite grau). Dieses wiederum wird durch ein daraufliegendes schwarz-blaues Winklelement kontrastiert, wobei die Schmalseite des Hochrechtecks und ein Teil der Kante des Winklelementes miteinander verschweißt sind. Der übrige Teil des Winkels überragt seitlich das rote Rechteck. Mit der oberen Kante der vertikalen schwarzen Fläche des Winkels ist die Abschlußlinie der Plastik nun auch nach oben hin gebildet. Die horizontale blaue Fläche des Winkels dagegen ragt schwebend in den Innenraum der Skulptur hinein. Seine linke Ecke tangiert dabei punktuell die Ecke eines ungleichseitigen, u-förmigen Elements, dessen obere Kante der kürzeren rechten Seite frei im Skulpturinnenraum steht. Diese

Figur führt hinunter, berührt nur auf wenigen Zentimetern die hintere Seite der horizontal liegenden schwarzen Fläche der Ausgangsform. Danach steigt die U-Form wieder vertikal auf in die längere Seite, wobei das Band, aus welchem sie geformt ist, an dem oberen Ende der U-Form einen Winkel bildet, da es in die Horizontale zu einem blauen Rechteck rechtwinklig abgelenkt ist. Dieses blaue Rechteck ragt seitlich über ein an seiner Unterseite angeschweißtes vertikal stehendes Rechteck hinaus. Dessen Fläche ist in ein oberes rotes (außen schwarzes) und ein unteres, wesentlich größeres, graues (außen gelbes) Rechteck eingeteilt. In den Außenmaßen reicht das zuletzt beschriebene Rechteck von der hinteren Begrenzung der Skulptur bis zur vorderen Kante der U-Form. Hier fügt sich nahtlos ein kleineres, ebenfalls gelbes (außen rotes) Rechteck an, dessen vordere Kante bis zur äußeren Langseite der horizontal liegenden schwarzen Fläche reicht. Diese setzt sich ihrerseits nach links, unter dem vertikalen gelben Rechteck in der Horizontalen fort, ist dort allerdings grau (Unterseite schwarz) bemalt. Eine seitliche Begrenzung der Skulptur von der beschriebenen Ansicht nach links ist durch ein im 90^0 -Winkel zum gelben Rechteck angeschweißtes, vertikal stehendes blaues Rechteck gegeben, das genau an der Linie angesetzt ist, die das gelbe Rechteck vom hinteren, grauen trennt. Seine Höhe entspricht der gelben und der grauen Fläche.

Die im Gesamtwerk Katarzyna Kobros größte Stahlplastik - ähnliche Maße erreicht nur noch die "Raum-Komposition" V (Kat.Nr. 19) mit den Maßen 25x64x40 cm - ist in den Grundfarben Gelb, Rot, Blau und den "Nichtfarben" Schwarz, Weiß und Grau gehalten. Die Komposition stellt sich in vertikalen und horizontalen Flächen dar, deren Formen sich aus einer gewinkelten oder gebogenen Stahlplatte bzw. einem Stahlband ergeben. Die so entstandenen Formen sind schließlich an den Berührungspunkten miteinander verschweißt. Danach ist das entstandene Flächengebilde von der

Künstlerin farbig gestaltet worden, so daß es im Nachhinein wie eine Komposition von farbigen Flächen wirkt, die additiv aneinandergesetzt wurden. Dabei ist jede einzelne Fläche einmalig in ihrer Form, Farbe und Lage, d.h. es gibt keine Wiederholungen in der Plastik. Jede der bis auf die U-Form rechteckigen planen Flächen ist in ihren Ausmaßen abhängig von der Position der anderen Formen. Jedes Zusammenstoßen von Flächen bildet die Grenze einer solchen geometrischen Form. Dabei sind alle Flächen innerhalb der Skulptur in ein imaginäres Liniennetz eingebunden. Keine der Linien, welche die Außenkanten der Farbflächen bilden, weicht von dem eingangs beschriebenen Koordinatensystem ab. Das hat zur Folge, daß die en face-Ansicht einer jeden Seite der Skulptur den Eindruck einer in geometrische Formen eingeteilten Fläche - ähnlich einer Komposition Mondrians - bietet. Besonders deutlich wird dies an der dem kurzen Stück der L-Form gegenüberliegenden Außenseite der Plastik, wo drei rechteckige Farbflächen aneinanderstoßen. Links oben ist es ein schwarzes, darunter ein gelbes und rechts daran angrenzend ein rotes Rechteck. Dabei wird das gelbe von dem roten Rechteck durch eine dunkle Linie getrennt, die sich durch ein im 90°-Winkel dazu stehendes, dunkelfarbiges Rechteck ergibt, welches in der beschriebenen Ansicht diese dunkle Linie darstellt.

In der 1931 erschienenen Schrift zur Komposition des Raumes (68) sprechen Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński auch von der farbigen Gestaltung der unistischen Plastik. Bei der durch eine Proportionierung geordneten unistischen Skulptur darf dem Konzept der Künstler nach keine einheitliche Farbskala angewandt werden. Eine solche Farbskala lasse nämlich die Plastik optisch als einen in sich geschlossenen Körper erscheinen, der sich von dem umgebenden Raum absondere. Die Komposition dieses Raumes verlange dagegen Farben, die sich nicht bloß in Nuancen voneinander unterscheiden, also die abgelehnte Farbskala ergeben, sondern von großer Farbintensität und Farbenergie sein müßten. Als solche nennt Kobro Rot, Blau und Gelb, aber auch Schwarz und Weiß. Diese "aktiven" Farben könne der

Künstler noch durch die in der Farbenergie "neutralen" Farben Grau und Silber ergänzen. Alle anderen Töne, die eine "mittlere" Farbenergie ausstrahlen, gehören bereits zu einer optisch einheitlich wirkenden Farbskala, die dem offenen Charakter einer unistischen Plastik, welche die natürliche Verbindung mit dem offenen Raum anstrebe, zuwiderlaufe (69).

Die von Kobro eingebrachten Gedanken zur farbigen Gestaltung einer plastischen Erscheinung erinnern wie bereits die Seitenansichten ihrer unistischen Kompositionen, an die Kompositionen Mondrians (70). 1917 schuf Mondrian erstmalig Bilder, deren schwarze Liniensysteme in der Horizontalen und Vertikalen Rechtecke in den Primärfarben Rot, Blau und Gelb und den Nichtfarben Schwarz, Grau und Weiß voneinander trennen (71).

Diese äußerste Konzentration auf die gerade Linie und den rechten Winkel sowie auf die reinen Primärfarben und Nichtfarben hat eindeutige Spuren im Werk Katarzyna Kobros hinterlassen. Allerdings übertrug Kobro dieses System in die Dreidimensionalität und fügte die gebogene Linie hinzu, die für Mondrian undenkbar gewesen wäre. Kobros dynamische Form weist auf eine andere Geisteshaltung hin, die ihre Wurzel im Suprematismus hat. Ebenso verhält es sich mit dem Gedanken der Farbenergie, der auf die Theorie Kazimir Malewitschs zurückgeht. Wie er selbst beschrieb, durchlief der Suprematismus drei Phasen: die schwarze, die farbige und die weiße (72). Jede dieser Phasen wurde dabei von der Bedeutung der jeweiligen Farben bestimmt. Während Schwarz die absolute Farblosigkeit, Dunkelheit aber auch äußerste Ökonomie ausgedrückt, sei Weiß als Lichterscheinung, die alle anderen Farben potentiell in sich vereinige (73). Alle anderen Farben wie Rot, Blau, Gelb usw. wandte Kazimir Malewitsch an, wenn er die durch Farbe energiegeladenen Teile in dynamischen Kompositionen gestaltete (74). In dieser Weise benutzt auch Katarzyna Kobro die Farben in der "Raum-Komposition" IV, wobei sie sich auf die von

Mondrian geforderten Farben konzentriert, während Malewitschs Kompositionen Farbskalen enthalten, die den einzelnen Formen mehr oder weniger Dynamik verleihen sollen.

Katarzyna Kobro gestaltete nur wenige Skulpturen farbig. Während die bereits beschriebene "Raum-Skulptur" III (Kat.Nr. 14) - vor 1929 gestaltet - sowohl formal als auch in der farbigen Gestaltung in direkter Anlehnung an Werke van Doesburgs entstand (75), weisen die farbigen Skulpturen der Jahre 1928-31 eine sehr eigenständige Form- und Farbgebung auf. Die "Raum-Komposition" II (Kat.Nr. 15) ist eher noch sehr zurückhaltend in den "neutralen" Farben Weiß, Grau und Schwarz gehalten. Ebenso stark farbig wie die "Raum-Komposition IV" hingegen ist die "Raum-Komposition" VI (Kat.Nr. 20). In dieser Plastik zeigt sich Kobros entwickelte Selbständigkeit in der Form- und Farbgebung am deutlichsten. Mit der Skulptur hat die Künstlerin einen weiteren Schritt zur Reduktion hin getan, da nicht nur die Formen einfacher und übersichtlicher als in der "Raum-Komposition" IV sind, sondern auch die bereits genannten Farben und Nichtfarben nur noch jeweils einmal vorkommen, und dabei auch die Rückseite jeder Fläche sowie die Kanten der Platten in den gleichen Farben gehalten sind wie die Vorderseiten (76).

In jeder der genannten Plastiken ist von der Künstlerin die Farbe nicht dekorativ, sondern zur Verdeutlichung von Raumbeziehungen eingesetzt worden. Diese Beziehungen entstehen durch die in das System der Koordinaten der einzelnen "Quader" eingebundenen Flächen. Dabei geben diese Flächen nur Abschnitte begrenzender Seiten eines solchen imaginären Quaders an, wodurch die Künstlerin eine Unbegrenztheit der Skulptur und beliebige Erweiterung der einzelnen Teile zu erreichen versucht. Damit wird die unistische Skulptur zu einem offenen Gebilde, dessen Innenraum sich mit dem Umraum verwebt, wodurch die körperhafte Skulptur negiert wird.

2.4.3. Der Architektur-Entwurf

Projekt für einen funktionalen Kindergarten
(Kat.Nr. 23);

um 1932; nur in Reproduktion bekannt (Forma, Nr. 5, o.O.,
August 1936, S. 11).

1932 gestaltete Katarzyna Kobro ein Architekturmodell, genannt "Projekt für einen funktionalen Kindergarten". Es ist in enger Anlehnung an die monochrom weiße "Raum-Komposition" VIII (Kat. Nr. 22) vermutlich aus dem selben Jahr, entstanden, wobei die Künstlerin einzelne Elemente der Skulptur in dem "Projekt" leicht modifizierte.

Das Modell, welches wir nur noch von einer Fotografie her kennen, ist eine Flachdachkonstruktion mit umlaufender Glasfront. Diese Glasfront wird von schwarzen Sprossen in quadratische Felder unterteilt. Eine Einteilung des gesamten Baukörpers in zwei Komplexe, zunächst in einen großen quadratischen Teil und dann in einen daran grenzenden, im Grundriß rechteckigen Komplex, geschieht durch das Angrenzen einer Wand an den verglasten Raumkörper. Diese stößt genau an der Grenze zwischen dem im Grundriß quadratischen und dem rechteckigen Bauteil im rechten Winkel an die Verglasung. Der quadratische Baukörper wird in seiner Geschlossenheit durch zwei in den Raum hinausgreifende Flächen kontrastiert. Es handelt sich hierbei um eine vertikal aufsteigende quadratische Fläche über dem Dach des Modells und die vor die Glasfront gesetzte Wand. Hinter dieser Wand setzt sich das Gebäude in dem kleineren Abschnitt fort, dessen Dach in einer Bogenform aufsteigt und dann zu einem tieferen Gebäudekomplex herabfällt. Am Fuße des Baumodells befindet sich umlaufend eine leicht vorstehende Ummauerung, die als Abschluß für ein dort angelegtes Pflanzenbeet dienen sollte.

Im Vergleich mit der "Raum-Komposition" VIII (Kat.Nr. 22), der kleinsten Konstruktion Kobros (Maße 10x24x15 cm) lassen sich einige Unterschiede zum Architekturmodell feststellen. Während die "Raum-Komposition" VIII, gestaltet aus kleinen gebogenen und gewinkelten Stahlplatten, eine offene Raumhülle mit Durchsichten und dabei zum Teil geschlossenen und teilweise offenen Seiten ist, mußte das "Projekt für einen funktionalen Kindergarten" aus zweckdienlichen Gründen einen geschlossenen Baukörper darstellen. Um auch diesen Körper möglichst transparent zu halten, umgab ihn die Künstlerin nach ihren späteren Äußerungen zum Architekturmodell mit einer Glasfront ohne Eckstützen, was eine innere Eisenträgerkonstruktion zur Folge gehabt hätte. Darauf weist ein Artikel der Künstlerin aus dem Jahre 1936 hin, in welchem sie schreibt: "1918 ist es die künstlerische Herrschaft der Eisenbetontechnik, die ins Spiel kam. ... Die plastische Kunst hat sich deswegen mit der Technik des Bauens und der Konstruktionsmaterialien befassen müssen. Das Ergebnis: Häuser aus Eisen, Glas und Beton, erfüllt von Licht und der offenen Veranschaulichung der Schönheit der Materialien" (77). Obwohl das Glas den Baukörper durchsichtig machte und die Körperlichkeit weitgehendst zurücknahm, verzichtete die Künstlerin zu Gunsten der Offenheit des Baues auf abschließende Wände, wie sie in der "Raum-Komposition" VIII gedacht waren. Geht man von der Ansicht des Gebäudes aus, bei der die Wand an den verglasten Raumkörper stößt, so folgt in dem Projekt dem in der Höhe gegenüber der Skulptur noch stärker gewölbtem Dach ein ebenfalls mit einer Glasfront umgebener niedriger Gebäudeteil.

In der "Raum-Komposition" VIII ist dieser Teil der Plastik durch eine gewinkelte Stahlplatte als geschlossene Fläche gestaltet. Auch in den Größenausdehnungen nahm die Künstlerin Veränderungen vor, womit sie sich auf den zu benutzenden Innenraum des Gebäudes einstellte. Doch diese Veränderungen gegenüber der "Raum-Komposition" VIII sind die einzigen Konzessionen, die die Künstlerin an die Funktionalität des Gebäudes machte. Bei den praktisch nicht weiter nutzbaren, in den um-

gebenden Raum hinausgreifenden Flächen über dem Dach und vor der Glasfront, greift sie direkt auf Elemente der "Raum-Komposition" VIII zurück. Darin kommt zum Ausdruck, daß die Bedeutung dieses Modells für Katarzyna Kobro nicht so sehr in seiner optimalen Nutzbarkeit und Funktionalität lag, als vielmehr in der gleichwertigen Behandlung von Kunstwerk und Architekturmodell, in welchem es galt, gestalterische Probleme zu lösen. So schreibt Kobro: "Das Kunstwerk darf nicht nur ein Terrain für plastische Experimente sein um mehr oder weniger nützliche Formlösungen der utilitaristischen Realisation des Funktionalismus zu liefern" (78). Gemäß ihrer eigenen Formulierung verstand die Künstlerin den Architektur-Entwurf als Folge gestalterischer Überlegungen, die nicht in einem Bau realisiert werden mußten. Es sollte lediglich ein Vorschlag dafür sein, wie funktionale Architektur gestaltet werden könnte, ohne daß der Baukörper völlig vom umgebenden Raum abgetrennt werden müsse. Daher bezog sie die nicht weiter nutzbaren Elemente der in den Raum greifenden Flächen in das Architekturmodell mit hinein. Im Gegensatz zu der ersten architektonisierten Plastik, der "Raum-Skulptur" III, die nach Kobros Vorlage 1929 von dem Architekten Szymon Syrkus zur Pavillon-Architektur umgestaltet wurde, hatte die Künstlerin bei dem Projekt für einen funktionalen Kindergarten die Intention, Erfahrungen mit plastischen Werken an einem Baumodell zu erproben. Diese Bemühungen, nicht nur eine Skulptur zu gestalten, sondern die aus der plastischen Raumkomposition gewonnenen Erfahrungen auf die Umwelt und damit auch auf die Architektur zu übertragen, gehen direkt auf die Zielsetzungen der konstruktivistischen Gruppen "Blok", "Praesens" und "a.r." zurück. Die Künstlerin selbst formulierte dieses Ziel folgendermaßen: "Die Skulptur sollte ein architektonisches Problem sein, eine laboratoriumsmäßige Organisation der Bewegung, Planung der Städte als eines funktionalen Organismus, sie sollte aus den realisierbaren Möglichkeiten der modernen Kunst, Wissenschaft und Technik resultieren; sie sollte Ausdruck des Strebens zur überindividuellen Organisation der Gesellschaft sein" (79).

Das von Kobro gestaltete Baummodell ist dabei gleichzeitig eine Antwort auf die Forderungen der Architekten und Utilitaristen dieser Gruppen. Die unterschiedlichen Auffassungen zwischen den Künstlern und Praktikern der avantgardistischen Bewegung zur Realisierung eines solch umfassenden Konzepts hatte das erste Zerwürfnis zur Folge.

Während z.B. die Utilitaristen der Gruppe "Blok" - stellvertretend hierfür Mieczysław Szczuka - die Unterwerfung der Gestaltungsweise unter die technischen und ökonomischen Bedingungen (s. Kap. II. 1.3.3.) der Produktion eines Objekts forderten, wollten die Künstler - vertreten durch Strzemiński - schon zu diesem Zeitpunkt die technischen Gegebenheiten nur als Anlaß zur Untersuchung gestalterischer Probleme anwenden (80). Bei dieser Forderung blieben sie auch in den späteren Auseinandersetzungen der Gruppe "Praesens". Die Architekten, die jener Gruppe zugehörten, stellten wiederum technische und funktionale Probleme in den Vordergrund ihrer Bemühungen, und ordneten jegliche gestalterische Neuerung der Realisierbarkeit und Nützlichkeit unter. So kam es auch zur Auflösung dieser Gruppe. Erst in der Gruppe "a.r.", der bezeichnenderweise nur noch Literaten und bildende Künstler angehörten (s. Kap. II. 1.3.3.), gelang es Kobro, einen derart selbständigen Architektur-Entwurf zu realisieren. In der von rein ökonomischen und technischen Überlegungen freien Atmosphäre entwickelte die Künstlerin das Projekt für einen funktionalen Kindergarten, in welchem sie Funktionalität und plastische Notwendigkeit, nämlich die Verknüpfung der plastischen Erscheinung mit dem Ummaum, zu verbinden suchte. Die wichtigste Bedingung für die gleichwertige Gestaltungsweise der Skulptur und der Architektur war dabei für die Künstlerin die Idee der architektonisierten Skulptur und der Proportionalität deren Formen.

2.4.4. Proportionalität der Formen

Die Frage nach der Art der Proportionierung der Formen im Werk Katarzyna Kobros erfordert die Betrachtung ihres Oeuvres unter drei Aspekten:

1. Wie äußert sie sich theoretisch zur Anwendung von Proportionen?
2. Wie sieht die praktische Umsetzung jener Theorie aus?
3. Welche Aussagen trifft diesbezüglich Zagrodzki?
(Seine Werkanalyse bestimmte die Rekonstruktion ihrer Skulpturen und diese wiederum bestimmen das Bild, welches wir heute vom Gesamtwerk der Künstlerin haben).

Zunächst zum theoretischen Werk:

In ihrer wichtigsten Schrift, der "Komposition des Raumes - Berechnung des raumzeitlichen Rhythmus", entwickelt Katarzyna Kobro die Idee der architektonischen Skulptur. Ihrer Ansicht nach sind sowohl die Architektur, als auch die Skulptur Raumgebilde, die den gleichen räumlichen Prinzipien unterliegen. Die wichtigste Gemeinsamkeit der Architektur und Skulptur stelle die Proportion dar. Diese Gemeinsamkeit komme bereits in der Gotik und im Barock zum Ausdruck. Allerdings seien die räumlichen Werke jener Zeiten gekennzeichnet durch eine körperlich abgeschlossene Form, die ein Verschmelzen des räumlichen Gebildes mit dem endlosen Raum unmöglich mache.

Eine Einheit, so Kobro, könne erst erreicht werden, wenn alle Körperhaftigkeit, optische Einheit, aber auch Beliebigkeit in der Skulptur vermieden werde. Übrig bliebe dann die Proportion und die reine Form, die die Skulptur mit dem endlosen Raum und

mit dem Zeitablauf verbinden sollten. Eine Verbindung mit dem Zeitablauf sucht die Künstlerin deshalb, weil die Skulptur ihrer Theorie zufolge nicht nur räumlich erfaßt werde, sondern dieses Erfassen sich in einer bestimmten Zeit ereigne. Davon ausgehend, muß es zusätzlich gelingen, die Skulptur in einen harmonischen Einklang mit dem Raum zu bringen. Dieser Einklang oder harmonische, raum-zeitliche Rhythmus werde durch das Nacheinandersetzen der einzelnen Formen erreicht, was einer gemeinsamen Regel unterliegen muß. Eine solche Regel könne nur mit Hilfe des gleichen numerischen Ausdrucks aller Teile ausgedrückt werden. Das Unterwerfen aller Teile der Skulptur unter einen gemeinsamen numerischen Ausdruck mache die gesamte Skulptur zu einem offenen Gebilde, dessen Teile sich in zwei Richtungen ausdehnen können: in Richtung der endlos großen bzw. kleinen Form. Somit erfülle das Raumgebilde, sei es Skulptur oder Architektur, die Gesetze des endlosen Raumes und werde selbst zum Raum (81).

Welche Maße und welche Proportionen die Harmonie des Rhythmus bedingen, erklärt die Künstlerin in einem Artikel von 1932. Unter dem Titel "Wskutek standaryzacji" (Infolge der Standardisierung), wendet sie sich darin polemisch gegen einen übertriebenen Funktionalismus, der das Bauwesen zu jener Zeit bestimmte.

Das von diesem Funktionalismus bestimmte Bauen und Einrichten der Häuser gehe, so die Autorin, von einem sich darin passiv verhaltenden Bewohner aus. Seine einzige Aufgabe in einer solcherart geplanten Architektur sei es, Funktionen auszuführen. Laut Kobro gibt es jedoch eine aktive Teilnahme des Bewohners im Raum. Sie liege in dem Übergang von einer Funktion zur nächsten und bringe das Moment der Bewegung in den Raum hinein. Diese Bewegung könne wiederum durch die Raumgestaltung in ihrer Intensität, in der Richtung und Länge bestimmt, d.h. organisiert werden. Der raumzeitliche Rhythmus dieser Bewegung

müsse so geordnet werden, daß - wie die Künstlerin bereits für die Skulptur festlegte -alle Zufälligkeiten in der Bewegung vermieden und somit die höchste Harmonie erreicht werde. Diese Harmonie könne man, wie oben erwähnt, mit einem einheitlichen Zahlenverhältnis erreichen. Es müsse alle Maße des Raumes, also seine Höhe, Breite und Tiefe bestimmen und sie mit dem Bewegungsablauf des darin agierenden Menschen koordinieren. Da der Mensch der wichtigste Faktor der Architektur sei, müssen folglich alle Teile einer solchen Architektur von den Maßen des Menschen ausgehen. Möglich seien die Maße:

2,80 m	1,05 m
1,75 m	0,66 m
1,09 m	0,41 m
0,68 m	0,26 m
0,42 m	

Ausgangsmaß dieser Reihe war für Kobro die durchschnittliche Größe eines Menschen von 1,75 m und ihre Annahme der daraus resultierenden Taillenhöhe von 1,09 m. Die weiteren Verhältnisse ergeben sich durch eine Teilung nach dem Goldenen Schnitt, die die Werte in ein Verhältnis von 5:8 bringt (82). Die Bedeutung gerade dieser Proportionen hob Katarzyna Kobro bereits in der Schrift über die Komposition des Raumes aus dem Jahr 1931 hervor. Darin veröffentlichte sie eine Skizze (Kat.Nr. 16) der 1928 entstandenen "Raum-Komposition" III (Kat.Nr. 17), woraus hervorgeht, daß die Teile dieser Komposition in einem Verhältnis von 5:8 zueinander stehen (83).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Kobro in ihrer Theorie nach einer objektiven Methode der Konstruktion einer Skulptur suchte. Dieser Konstruktionsschlüssel mußte die Skulptur mit der einzigen räumlichen Voraussetzung, dem endlosen Raum, verbinden. Ebenso wie die Skulptur sollte auch die Architektur als räumliches Gebilde diese Aufgabe erfüllen. Die einzige Möglichkeit, eine objektive Einheit mit dem Raum herzustellen, schien

der "numerische Ausdruck", also die proportionell berechneten Verhältnisse aller Teile der Skulptur zueinander, zu bieten. Er ermöglichte die endlose Bewegungsrichtung der einzelnen Formen in Richtung der unendlich großen bzw. kleinen Größe. Somit war das Prinzip der Unendlichkeit in der Skulptur realisiert. Das erforderte allerdings, daß alle Maßstäbe in ihrem Verhältnis zueinander auf eine Proportion zurückführbar sein mußten. Eine solche Proportion sollte z.B. das von Kobro vorgeschlagene Größenverhältnis von 5:8 darstellen.

Die theoretischen Aussagen zum Konstruktionsschlüssel sind also eindeutig und beruhen auf einem logischen Aufbau. Die praktische Realisierung dieser Vorstellung ist allerdings weniger eindeutig und erweist, daß es sich bei dieser Theorie um einen pseudo-mathematischen Versuch, bzw. eine Schein-Wissenschaftlichkeit handelte.

Allein die aufgestellte Zahlenreihe, die ein Größenverhältnis aller Zahlen zueinander von 5:8 ausdrücken soll, hält der mathematischen Überprüfung nicht exakt stand. Nimmt man das Größenverhältnis 5:8, setzt es in eine Gleichung mit den vorgeschlagenen Maßen, so erhält man folgende Verhältnisgleichung:

$$1,09 : 1,75 = 5 : 8$$

Wandelt man nun zur Probe die aufgestellte Verhältnisgleichung in eine Produktgleichung um (gemäß der Regel "Das Produkt der Außenglieder ist gleich dem Produkt der Innenglieder"), also:

$$1,09 \times 8 = 1,75 \times 5$$

so erhält man: $8,72 \neq 8,75$

Bis auf die Maße 1,75 und 2,80 m, die tatsächlich einem Größenverhältnis der Zahlen zueinander von 5:8 entsprechen, trifft diese Proportion auf alle anderen Maße ebenfalls nicht genau zu. Sie wird erst durch Auf- und Abrunden der Endergebnisse erreicht (84).

Die von Katarzyna Kobro vorgeschlagenen Maße drücken also keine wissenschaftlich fundierte Proportion von 5:8 aus. Die Auf- bzw. Abrundung der ersten und der zweiten Stelle nach dem Komma zeigt vielmehr den Versuch, diese Zahlenreihe einer Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt anzugleichen. Diese Angleichung ist bereits in dem Aufbau der Zahlenreihe nach dem Fibonacci-Prinzip ausgedrückt. Gemäß dieser Vorgehensweise ist jedes Glied dieser Zahlenfolge die Summe der beiden vorhergehenden Glieder: $0,42 \text{ m} + 0,26 \text{ m} = 0,68 \text{ m}$ usw. Somit greift sie auf ein Prinzip zurück, welches im Zusammenhang mit der Fibonacci-Zahlenreihe (1, 1, 2, 3, 5 usw.) traditionell dazu gedient hat, eine Proportion entsprechend dem Goldenen Schnitt zu konstruieren. "Schon in der Antike wußte man, daß das Verhältnis 5:8 (0.625), das vom Wert 0.618... nur um 0.7 % abweicht, an die irrationale Proportion des Goldenen Schnittes eine Annäherungslösung in rationalen Zahlen darstellt. Zunehmend genauer nähern sich der irrationalen Zahl $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ die Quotienten aus den jeweils benachbarten Gliedern einer Zahlenfolge, der auch die Zahlen 5 und 8 angehören" (85). Der Autor dieses Zitats bezieht sich auf die bereits erwähnte Fibonacci-Zahlenfolge, der Kobro wohl das Prinzip des Aufbaus, jedoch nicht die Konsequenz der exakten Proportion 5:8 entnommen hat. Dennoch ergeben sich in der Anwendung der nach dem Fibonacci-Prinzip aufgebauten Reihe u.a. auch Verhältnisse im Goldenen Schnitt.

Exkurs: Das anthropometrische Maß

Ausgehend von der Überlegung, daß weder die Skulptur, noch die Architektur mimetische Ansätze zeigen dürfe, gelangt Kobro zu der Feststellung, daß beide Bereiche allein Probleme der Raumgestaltung zu bewältigen haben.

Diese wiederum können nur gelöst werden, wenn die Architektur und die Skulptur nach demselben Prinzip konstruiert werden.

Zunächst kann es unverständlich erscheinen, wie die Künstlerin zu dieser Aussage gelangen konnte, zumal sie jenen Anspruch - erwiesenermaßen - nicht exakt erfüllt. Erst die Beschäftigung mit Einteilungen nach dem Goldenen Schnitt vermag hierzu Erklärungen zu bieten.

Der Goldene Schnitt als harmonische Teilung einer Strecke, wonach sich der kleinere Teil zum größeren wie dieser zur Gesamtstrecke verhält - formelhaft ausgedrückt $a:b = b:(a+b)$ - ist ein irrationales Verhältnis. Diese Teilung läßt sich allerdings auch geometrisch konstruieren: "Man errichtet im Endpunkt B der zu teilenden Strecke AB eine Senkrechte, auf der man von B aus die Hälfte von AB aufträgt. Um den gewonnenen Punkt E schlägt man mit

$BE = \frac{AB}{2}$ einen Kreisbogen auf AE und

erhält den Punkt F. Schlägt man schließlich von A aus die Strecke AF auf AB, gewinnt man den Punkt C, der AB im Goldenen Schnitt teilt, so daß sich der kleinere Abschnitt (minor) CB zum Größeren (maior) AC verhält, wie dieser zur gesamten Strecke AB" (86). In rationalen Zahlen kann dieses Verhältnis jedoch nicht ausgedrückt werden.

Allerdings ist es möglich, in die angegebene Formel $b=1$ einzusetzen, woraufhin man die geometrische Reihe (87) $0.618..., 1, 1.618, 2.618...$ erhält. Jede Zahl dieser Reihe ergibt zum nächsthöheren Glied den Quotienten 0.618 zum nächstniedrigeren

den Quotienten 1.618 (88). 0.618 als gebrochene Zahl ausgedrückt ist der Quotient des Goldenen Schnitts. Zunehmend genauer nähert man sich diesem Quotienten, wenn man sich der Zahlenfolge des Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 usw.) bedient. Besonders das daraus resultierende Verhältnis 5:8 und der Quotient 0.625 dieses Zahlenpaares zeigt die starke Annäherungslösung der rationalen Zahlen an die irrationale Proportion des Goldenen Schnitts.

So müssen auch die von Kobro vorgeschlagenen Maße, die zwar nicht der Fibonacci-Reihe, jedoch dem Prinzip des Aufbaus der Zahlenreihe entsprechen, ebenfalls als Annäherungswerte an die harmonische Teilung nach dem Goldenen Schnitt verstanden werden. Diese Werte erheben keinen Anspruch auf mathematische Exaktheit, da es sich bei Teilung ohnehin um ein irrationales Verhältnis handelt. Ausgehend von dem Modul 1,75 m, entwickelt Kobro eine daraus resultierende Zahlenskala, in Annäherung an den Quotienten der Proportion 5:8, der seinerseits eine Annäherungslösung an den Quotienten des Goldenen Schnitts darstellt (89). Auch in Bezug auf die Erweiterung und Verjüngung einer im Goldenen Schnitt geteilten Strecke erfüllt Kobros Zahlenskala alle Gesetze einer solchen Teilung (90). Es muß also die mathematische Eigenschaft des Goldenen Schnitts, derzufolge sukzessive Teilungen bis ins Unendliche vorgenommen werden können, für Kobros Wahl dieser Proportionierungsmethode ausschlaggebend gewesen sein. Schließlich war es die Unendlichkeit des Raumes, welche sie als einzige räumliche Voraussetzung akzeptierte und mit einem Teil ihrer Skulpturen auszudrücken versuchte. Die Proportionen dieser architektonisierten Skulpturen entsprechen den Vorschlägen der Künstlerin für die Proportionen der Architektur. Allerdings schlägt sie dafür den sich aus einem anthropometrischen Maß ergebenden Ausgangsmodul vor. Mit der Angabe dieses Moduls - 1,75 m als Größe und 1,09 als Taillenhöhe - greift sie auf ein metrisches Bezugssystem zurück. Die weiteren Größen jedoch, die sich aus Teilungen nach

dem Goldenen Schnitt ergeben, haben zu dieser rationalen Berechnung keine Beziehung. Folglich findet hier eine Kombination von kommensurablen und inkommensurablen Größen bzw. rationalen und irrationalen Verhältnissen statt.

1943 wurde die Idee des anthropometrischen Maßes mit verblüffender Parallelität erneut durchdacht. In Frankreich forschte seit 1920 Le Corbusier nach einer Maß-Einheit, die vermittelnd auf zwei "... schwer zu versöhnende Systeme: des Zoll und Fuß-Systems der Angelsachsen, (und) des metrischen Systems der übrigen Welt" wirken sollte (91). Der Konflikt zwischen den Systemen wird laut Le Corbusier nicht nur in dem gestörten Verhältnis des Warenaustausches sichtbar, sondern auch in der Unmöglichkeit, die Arbeit aller Menschen miteinander in Einklang zu bringen und produktiv zu nutzen.

Darin lag jedoch seiner Ansicht zufolge die wichtigste Aufgabe der modernen, technisierten Gesellschaft (92). Von größter Bedeutung war für ihn die Lösung dieser Frage im Bauwesen: "Für den Bau von Hütten, Häusern und Tempeln, zu menschlichen Zwecken, scheint der Meter seltsame und fremde Maße eingeführt zu haben, die, wenn man sie genau betrachtet, sehr wohl beschuldigt werden könnten, die Architektur verrenkt zu haben ... Hier setzt unsere Bemühung ein. Ihr Daseinsgrund ist: Ordnung zu schaffen. Wenn überdies die Harmonie unsere Bemühungen krönte?... (93). Eine Vorstellung von harmonischer Bauweise machte sich Le Corbusier um 1920 auf zahlreichen Reisen. In vielen Ländern und somit in verschiedenen Kulturen stellte er fest, daß harmonische Bauten eine Innenraumhöhe zwischen 2,10 m und 2,20 m (oder 7-8 Fuß) aufwiesen. Es war, so Le Corbusier: "... die Höhe eines Mannes mit erhobenem Arm, eine Höhe recht eigentlich im menschlichen Maßstab" (94). Als um 1940 schließlich das Problem der Normierung von Bauelementen aufkam (95), schlug er seinem Mitarbeiter Hanning vor, ein Maßsystem für eine solche Normierung zu entwickeln. Das System sollte jedoch

entgegen der willkürlichen Normierung, entsprechend dem metrischen System, menschliche Maße zum Ausgangspunkt nehmen. Diese Maße sollten daraufhin in ein geometrisches "Werkstattgitter" eingebunden werden, aus welchem sich weitere Werte ableiten ließen. Hanning sollte dabei von der "Höhe eines Mannes mit erhobenem Arm" ausgehen, also von 2,20 m, einer Höhe, die nach Le Corbusiers Erfahrungen harmonische Bauten bestimmte. Das 1943 von Hanning vorgelegte Ergebnis war ein System, welches sich auf der geometrischen Erweiterung eines Vierecks, später eines Quadrats, ergab (96).

Die Arbeit Le Corbusiers und seiner Mitarbeiter Hanning und Elisa Maillard an diesem "Werkstattgitter" erfolgte "mit der Bestimmung, auf den Werkplätzen des Wiederaufbaus aufgestellt zu werden, um eine reiche Zahl harmonischer Maße zu liefern, die sich für den Entwurf von Zimmern, Türen, Schränken, Fenstern usw. und für die unbegrenzten Kombinationen der Serien verwenden ließen und gestatten würden, vorgelegte Bauelemente zu erhalten und sie ohne Schwierigkeiten wiedereinzusetzen" (97). Für dieses "Werkstattgitter" wurde von Corbusier die durchschnittliche Größe eines Europäers, also 1,75 m, zum Ausgangsmaß vorgeschlagen. Das "Werkstattgitter" wurde daraufhin wie folgt errechnet:

$$\begin{array}{r} 25,4 \\ 41,45 \\ 66,8 \\ 108,2 \\ 175,0 \\ \hline 283,2 \end{array}$$

Ebenso wie bei Kobios Zahlenreihe baute Le Corbusier seine Maße auf dem Fibonacci-Prinzip auf, wobei sich die Zahlen wiederum durch Einteilungen nach dem Goldenen Schnitt ergaben. Der da-

raus resultierende "Modulor" kann somit in die traditionelle Vorstellung eingereiht werden, derzufolge der Goldene Schnitt auch naturwissenschaftlich als Gesetz verstanden wurde, welches gleichermaßen grundlegend für die Natur und die Kunst war (98). Naredi-Rainer, dem Kobros Theorie von 1932 offensichtlich unbekannt ist, wertet Le Corbusiers Modulor als "bedeutendsten modernen Versuch, der Architektur eine am Maß des Menschen orientierte mathematische Ordnung zu geben" (99). Zwischen dem Zahlensystem, welches Kobro für eine harmonische Architektur und Skulptur entwickelte und der ersten Fassung von Le Corbusiers Modulor (100) bestehen, wie bereits erwähnt, zahlreiche Parallelen. In beiden Fällen ist es zunächst die historische Situation (Wiederaufbauphase; Befriedigung einer steigenden Nachfrage nach Wohnungen und Einrichtung durch Standardisierung in diesen Bereichen usw.), die auslösend auf die Entwicklung solcher Systeme einwirkt. Le Corbusier schreibt, rückblickend auf den Beginn der Entwicklung seines Systems: "Das Jahr 1944, die Befreiung. Im Herbst nehme ich als Mitglied der Satzungs-Kommission der Nationalen Front der Architektur teil... Wiederaufbauen, bauen, Serienelemente bestimmen, Harmonie schaffen ... das Gitter der Verhältnisse ist mehr als je auf der Tagesordnung" (101).

Katarzyna Kobro suchte in ihrer Situation einen Konstruktions-schlüssel, der es ihr erlauben könnte, räumliche Gebilde zu formen. Le Corbusier suchte wiederum nach Möglichkeiten für "ein lineares oder optisches Maßwerkzeug, ähnlich der Notenschrift" (102), um die zu seiner Zeit anstehenden Bauaufgaben zu lösen. Als persönliche Voraussetzung brachten beide Künstler ein Gefühl für Harmonie und Ordnung mit, welches sich am Maß des Menschen orientierte. Die menschliche Gestalt wurde von beiden in Entsprechung zu mathematischen Gesetzmäßigkeiten gesetzt, die den harmonischsten Ausdruck im Festlegen auf den

Goldenen Schnitt fanden. Während Le Corbusier jedoch detailliert zu der gewonnenen Erfahrung harmonischer Räume Stellung nimmt, geht Kobros Ansatz direkt aus den von ihr vorgeschlagenen Zahlen hervor. Ohne nachweisliche Zusammenhänge mit anderen Theorien schlägt sie 1932 das Ausgangsmaß von 1,75 m und 1,09 m vor. Auch bei Le Corbusier erscheint dieses Maß eher sekundär, zumal er es in der Folge in 1,83 m verändert hat. Wichtiger und primär ist offensichtlich bei beiden Künstlern das Interesse, durch sukzessive Teilung nach dem Goldenen Schnitt die aus dem menschlichen Maß resultierende Zahlenreihe beliebig nach oben und unten erweitern zu können. Der Anspruch bei Le Corbusier und Kobro, geordnete harmonische Architektur bzw. architektonisierte Skulptur zu konstruieren, wird also durch den Goldenen Schnitt und die dadurch bestimmte Proportion von vornherein gewährleistet. Von dem vorläufigen Maß von 1,75m - und bei Kobro von einer Taillenhöhe von 1,09 - ausgehend, entwickeln Kobro und Le Corbusier eine Zahlenreihe entsprechend dem Fibonacci-Prinzip. In der Aufstellung der Zahlenreihe schlagen sie nun allerdings verschiedene Wege ein. Kobros System, welches eine Anregung für die funktionalistischen Architekten sein sollte, erfährt keine weitere theoretische Erklärung. Lediglich die praktische Anwendung, nämlich das harmonische Verhältnis von 5:8 vollzieht sie weiterhin in ihrer plastischen Arbeit. Le Corbusier hingegen arbeitet detailliert an der Teilbarkeit des vom Doppelquadrat umschlossenen menschlichen Körpers durch den Goldenen Schnitt. Aus dem veränderten Ausgangsmaß von nun 1,83 und 1,13 m Taillenhöhe erarbeitet er in der Folge die "série rouge" und die "série bleu" nach dem genannten Prinzip, wobei die blaue Reihe eine Verdoppelung der Maße der roten Reihe darstellt (103). Obwohl auch in seinem System unwissenschaftliche Züge zum Vorschein kommen (durch Auf- und Abrunden gebrochener Zahlen wird z.B. das Fibonacci-Prinzip häufig nicht erfüllt), geht er auf dem Weg eine praktische Maßeinheit zu finden, wesentlich weiter als Katarzyna

Kobro. Ihr Interesse an diesen Fragen, auch wenn sie diese offenbar als Erste formulierte, blieb rein künstlerischer Natur.

Die Überprüfung der praktischen Umsetzung einer Theorie, die Kobro entworfen hat, kann nur unter bestimmten Vorbehalten geschehen. Alle Skulpturen Kobros werden z.B. sowohl in Ausstellungskatalogen, als auch im Museum für Kunst in Łódź mit Maßangaben versehen, die nach einer wiederholten Messung einer Korrektur bedürften. Die Künstlerin selbst gab im Falle der "Raum-Komposition" III die Proportion der Außenmaße zueinander mit 5:8 an. Das würde bedeuten, daß die Maße der Skulptur - entsprechend den üblichen Katalogangaben - tatsächlich 40x64x40 cm betragen. Die Nachmessung ergibt jedoch geringe Differenzen zu diesen Angaben, nämlich 40x64,4x40 cm. Ähnliche Unstimmigkeiten weisen auch alle anderen Skulpturen auf (104). Bei den differierenden Werten meiner Nachmessung gehe ich folglich davon aus, daß die Materialeigenschaften der Skulpturen im Laufe der Zeit dazu geführt haben, daß die jetzigen Maße den von der Künstlerin ursprünglich angestrebten nicht mehr entsprechen. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, daß mein Meßband Ungenauigkeiten aufweist, die im Gegensatz zu den Katalogangaben zu veränderten Meßwerten führten. Bei der Untersuchung der Skulpturen Katarzyna Kobros auf ihre Proportionalität hin will ich daher von meinen Werten der Nachmessung absehen und von den Maßangaben der Künstlerin bzw. den Katalogangaben ausgehen.

Läßt man zunächst die Rekonstruktionen und ihre Maßwerte heraus (diese werden im letzten Abschnitt dieses Kapitels behandelt), so zeichnet sich bezüglich der Anwendung eines Konstruktions-schlüssels folgende Entwicklung im Werk Kobros ab:

1. Die in Rußland entstandenen Skulpturen, stellvertretend hierfür die Skulptur "ToS.75" (Kat.Nr. 2), zeugen von einem großen Interesse an industriell gefertigten Teilen und ihrer Einsetzbarkeit für künstlerische Ziele. Die Zusammensetzung dieser Teile erfolgte in additiver Weise und hatte lediglich eine spannungsgeladene Oberfläche zum Ziel. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß die Künstlerin in jener Werkphase bereits Interesse an der Proportionalität der Formen hatte.
2. Die 1924 entstandene "Abstrakte Skulptur" I (Kat.Nr. 8) ist auf einer Grundzahl aufgebaut. Es handelt sich dabei um den Radius der Kugel, von dem sich sämtliche Werte der übrigen Skulpturteile ableiten (105). Dasselbe Prinzip wandte sie ebenfalls in der "Raum-Skulptur" II (Kat.Nr. 13) an. Außer der prinzipiellen Unterordnung aller Teile unter die Grund- bzw. Ausgangszahl, sind diese Skulpturen Beispiele für das Interesse der Künstlerin an der Einbeziehung des Innen- und Außenraumes in die Skulptur. Die "Raum-Komposition" II (Kat.Nr. 15) weist außerdem die symmetrisch ausgewogene Proportion von 1:1 auf (106).
3. In den Jahren 1928-30 kann in Bezug auf die Proportionierung im plastischen Werk Kobros eine zweite Phase festgestellt werden. Sie ist geprägt durch einen freien Umgang mit Formen, die bewußt in Proportion zueinander gesetzt werden. Als Beleg hierfür kann Kobros Skizze zur "Raum-Komposition" III (Kat.Nr. 16) genommen werden. Die äußeren Maße dieser Komposition stehen in einem Verhältnis von 5:8 zueinander. Diese Proportion bestimmt auch alle anderen Raum-Kompositionen dieser Phase, also Raum-Komposition III, IV, V und VI (Kat.Nrn. 17-20). Zudem scheint Kobro eine Vergrößerung der auf der Zahl 1 aufgebauten Fibonacci-Zahlenfolge durch die Multiplikation mit 3 vorgenommen zu haben ($1 \times 3 = 3, 6, 9, 15, 24, 39, 63$). Die letzten drei Zahlen, abgewandelt in 25, 40 und 64, bestimmen die Ausmaße dieser Plastiken.

4. Die durch die Multiplikation mit 3 erweiterte Fibonacci-Reihe ist auch Grundlage der Skulpturen der Jahre 1931-32. Allerdings zeigt der Umgang mit der sich selbst auferlegten Regel eine größer werdende Unabhängigkeit von diesem Prinzip, woraus eine größere Variationsmöglichkeit der Zahlen resultiert. So verändert sie die Werte wiederum, diesmal in der "Raum-Komposition" VII (Kat.Nr. 21), in 12x64x16 (s. Kap. III. 2.4.5.) und der "Raum-Komposition" VIII (Kat.Nr. 22) in 10x24x15 cm.

5. In der letzten "Proportionierungs-Phase", stellvertretend hierfür, da vergleichbar gestaltete Plastiken dieser Art nicht mehr erhalten sind, die "Raum-Komposition" IX (Kat.Nr. 24), scheint die Künstlerin sich endgültig von dem "Dogma" der Regelmäßigkeit befreit zu haben. Sie beendet die Serie der architektonisierten Skulpturen, die lediglich Träger harmonisch empfundener Proportionen waren. Nicht mehr das Maß und die Proportion bestimmen die Gestalt und die Aussage der Skulptur, sondern der Ausdruck der Form rückt wieder in den Vordergrund. Die geschwungene Gestaltung der Plastik soll eine Einbindung der Form in den Raum auf natürlichem Wege, also ohne Berechnung, ermöglichen.

2.4.5. Die Rekonstruktion der architektonisierten Skulpturen

Das Aufzeichnen einer Entwicklung in der Anwendung von Proportionen im plastischen Werk der Künstlerin müßte selbstverständlich alle Skulpturen umfassen. Und hier tritt nun die gravierendste Schwierigkeit auf: sechs ihrer Skulpturen sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, man rekonstruierte sie jedoch in den Jahren 1967-1973. Grundlage dieser Rekonstruktionen war die Werkanalyse Janusz Zagrodzki's. Es wurden dabei Skulpturen nachgebaut, die stellvertretend für eine Werkphase stehen. Da sie jedoch einzige Vertreter dieser Phasen sind, kann über diese Arbeiten nur eine bedingte Aussage gemacht werden. Vier Rekonstruktionen (Hängende Skulptur I und II, Kat.Nrn. 3, 4, Abstrakte Skulptur II und III, Kat. Nrn. 9, 10) erscheinen mir in dieser Beziehung besonders fragwürdig und würden an dieser Stelle zu keiner neuen Erkenntnis in Bezug auf die Proportionen führen.

Für die Aufstellung von Regeln über die Proportionsverhältnisse und für die Rekonstruktion überhaupt waren zwei Skulptur-Nachbildungen ausschlaggebend: die "Raum-Skulptur" I (1925; Kat.Nr. 11, Rekonstr. 1967) und die "Raum-Komposition" VII (1931; Kat.Nr. 21, Rekonstr. 1972). Diese Nachbildungen sollen nun näher untersucht werden.

1967 erfolgte die Rekonstruktion der "Raum-Skulptur" I, die in wesentlichen Teilen ergänzt wurde. Als Grundlage diente Zagrodzki, der diese Arbeit vornahm, die Photographie des Originals und seine Erkenntnis der "...constant mathematical relations on which their constructions was based" (107). Zagrodzki führt dazu aus, daß eine detaillierte Analyse der übrigen erhaltenen Skulpturen das Herausbilden von generellen Prinzipien Kobros zur Gestaltung von Konstruktionen in den verschiedenen Werkphasen ermöglicht habe. Das heißt, daß er Erkenntnisse aus späteren Phasen rückwirkend auf frühe Werkphasen

übertrag. Diese Vorgehensweise erscheint mir sehr problematisch. Für eine rückwirkende Übertragung gibt es nämlich keine eindeutige Legitimation, zumal die "Raum-Skulptur" I am Anfang einer Werkphase steht, von der nur noch die "Raum-Skulptur" II und III bekannt sind, die z.T. jedoch andere Gesetzmäßigkeiten aufweisen. Während die "Raum-Skulptur" II in ihrem formalen Aufbau stärker den "Raum-Kompositionen" zuzuordnen wäre, scheint die "Raum-Skulptur" I auf formaler Ebene die Reihe der "Abstrakten Skulpturen" fortzusetzen. Die "Raum-Skulptur III" dagegen hat als Architektur-Vorlage eine völlig andere Gestaltungsweise (s. Kap. III. 2.3.). Insofern ist es auch fraglich, ob die "Raum-Skulptur" I in Bezug auf die Proportion bereits Gesetzmäßigkeiten der "Raum-Kompositionen" aufweist. Darüber hinaus zeigt die Nachbildung der "Raum-Skulptur" I einige weitere Unstimmigkeiten. So stellt Zagrodzki für das erhaltene Fragment dieser Skulptur fest: "It contained a uniform relation between its linear dimensions which were multiplications of a basic unit. They amounted to: 9M; 13,5M and 20M, showing a proportion of 2:3.

$$k_M = \frac{9}{13,5} = \frac{13,5}{20} = \dots \frac{2}{3} = \text{constant} \quad (108).$$

Laut Zagrodzki kombinierte Kobro weiterhin die Konstanten 9; 13,5 und 20 und erhielt daraufhin die Werte:

$$\begin{array}{llll} 20 + (9+9) & = 38 & 20 + (13,5) & = 33,5 \\ 20 + (9+9+9) & = 47 & 20 + (13,5+13,5) & = 47 \end{array}$$

"In 1968, by applying these principles, the isosceles triangle forming the base of the sculpture, and the radius of a compressed rim were reconstructed" (109).

Eine Rekonstruktion, die auf diesen Erkenntnissen aufbaut, muß falsch sein. Eine einfache Überprüfung der von Zagrodzki aufgestellten Proportion in einer Produktgleichung mag dies belegen:

$$\begin{array}{ll} 9 : 13,5 & = 2:3 \\ 9 \times 3 & = 13,5 \times 2 \\ 27 & = 27 \end{array}$$

Während die Proportion für dieses Zahlenpaar zutrifft, läßt sie sich für die weiteren Maße nicht aufstellen:

$$13,5:20 = 2:3$$

$$13,5 \times 3 = 20 \times 2$$

$$40,5 \neq 40$$

Offensichtlich rundet hier Zagrodzki das Ergebnis ab, um eine treffende Aussage zu bekommen. Während ich eine solche Vorgehensweise von Seiten der Künstlerin als gegeben ansehe, finde ich Zagrodzki's Behauptung nicht legitim. Auf diese Weise entfernt er sich immer mehr vom Werk der Künstlerin und entwirft eigene Werkinterpretationen. Anschließend wird eine solche Interpretation als identische Nachbildung des ursprünglichen Originals von Katarzyna Kobro vorgestellt. Trotz dieses Fehlschlusses also nahm Zagrodzki die Proportion 2:3 und die daraus resultierenden Größen zur Grundlage der Ergänzung der "Raum-Skulptur" I. Eine weitere Schwierigkeit in der Nachbildung dieser Arbeit bildet die Tatsache, daß die fotografische Wiedergabe eine leichte Einwölbung im Schenkel des Basisdreiecks aufweist.

Obwohl es durchaus sein kann, daß es sich dabei um eine Verzerrung aufgrund einer fototechnischen Bedingung handelt, hat dieses Problem in der Rekonstruktion keinerlei Beachtung gefunden.

Die zweite Rekonstruktion von 1973, wiederum von Zagrodzki ausgeführt, soll nun zu weiteren Erkenntnissen über die Proportionierung der Formen führen. Es handelt sich dabei um die Nachbildung der "Raum-Komposition" VII von 1931. "The sculpture is a full implementation of the author's conclusions drawn from the harmony of proportions in Fibonacci's series.

The rhythm of dimensions allowed her to discover the value of a modular unit ($M=8$) and the series of multiplied values:

1M:1M

1M:2M

2M:3M

3M:5M

5M:8M

Taking as her starting point the 1:1 proportion which is the basis of all symmetrical arrangements, she finally deduced the 5:8 proportion, achieving an absolute unity of forms" (110).

Die Werkanalyse macht in der Tat sichtbar, daß Katarzyna Kobro Proportionen in ihren Skulpturen realisierte, wobei sie versucht, sich an die Zahlenreihe Fibonacci zu halten. Die Einschränkung muß deshalb gemacht werden, weil sie - wie bereits erwähnt - das Fibonacci-Prinzip häufig durchbrochen hat, und somit eine Entwicklungsreihe, wie Zagrodzki sie aufzeigt, nicht festgestellt werden kann. Außerdem zeigen die verbliebenen Originale lediglich Gesamtproportionierungen von 1:1 und 5:8. Bis auf Zagrodzki's Rekonstruktion, die ein Verhältnis der Teile zueinander von 2:3 hat, sind andere Proportionierungen an den Originalen nicht ablesbar. Die Basiseinheit $M=8$, die er der Rekonstruktion der "Raum-Skulptur" VII zu Grunde gelegt hat, ist zudem willkürlich gesetzt. Sie taucht in keiner anderen Skulptur auf. Immer weichen die Werte zum Teil ab und wurden von der Künstlerin selbst verändert (111). Abgesehen davon ist die Rekonstruktion dieser Plastik nach einer fotografischen Vorlage angefertigt worden, die eine eindeutige Aussage über die Basiseinheit nicht erlaubt. Hier zeigt sich der strittige Punkt der Nachbildungen in vollem Umfang: die Nachbildung kann nur auf der intuitiven Vermutung Zagrodzki's basieren, derzufolge die Skulptur eine Basiseinheit von $M=8$ gehabt haben soll.

Zwar wird diese Vermutung auch von Bolesław Utkin, dem anderen Rekonstrukteur, gehegt, der sich eines Gespräches mit Kobro erinnert, in welchem sie die Zahl 8 als besonders geeignet zur Konstruktion von Plastiken nannte, doch kann diese Information nicht als genereller Beweis gewertet werden. Katarzyna Kobros Plastiken, deren pseudo-mathematische Züge aufgezeigt wurden, lassen solche Aussagen nicht zu. Für diese Schlußfolgerung spricht auch Zagrodzki's inzwischen gewandelte Meinung, die Basiseinheit müsse $M=9$ lauten. Dies erscheint ihm inzwischen, nach eigenen Angaben, nach der fotografischen Vorlage als wahrscheinlicher. Auf diese Vermutung stützt sich seine Annahme, das Exemplar der "Raum-Komposition" VII, welches sich in Privatbesitz befindet und dort als Original geführt wird, sei eine Nachbildung seiner eigenen Rekonstruktion (112). Auch sie weist nämlich dieselben Maße auf (12 x 64 x 16 cm) und ist auf dem Modul 8 aufgebaut.

Insgesamt müssen die beiden Rekonstruktionen Zagrodzki's als Werkinterpretationen, nicht als Original-Nachbildungen betrachtet werden. Ohne auf die Frage nach der Legitimität von Nachbildungen überhaupt an dieser Stelle einzugehen, läßt sich feststellen, daß Rekonstruktionen, die auf solch subjektiven Annahmen basieren, äußerst fragwürdig sein müssen.

Zusammenfassend kann die Proportionierung der Teile einer architektonisierten Skulptur bei Kobro als eine dynamische Raumauffassung angesehen werden. Sie benutzt keine statischen Figuren in einer statischen Skulptur, sondern baut ihr System auf einer jeweils variabel gestalteten modularen Einheit auf. Diese Variabilität, die ihrem Begriff vom sich im Raum bewegendem Menschen entspricht, kann gleichgesetzt werden mit einer Charakterisierung Le Corbusiers Modulor durch S. Giedeon, der diesen Begriff im Gegensatz zu dem statischen Prinzip der Renaissance erklärt: "Leonardo und seine Zeitgenossen - wir denken an Vitruv - hatten die Proportion des Menschen dargestellt, indem sie seinen Körper mit geöffneten Armen einem

Kreis eingeschrieben. Es ist der statische Mensch, der einer statischen Architektur entspricht. Am Eingang seiner Wohnungseinheit in Marseille stellt Le Corbusier sein System bildlich durch einen Mann mit erhobenem Arm dar. Es ist der Mensch, der den Raum durchheilt. Es ist der dynamische Mensch, der einer dynamischen Architektur entspricht" (113). Das erstmalige Durchdenken eines solchen Systems hat über zehn Jahre vor Le Corbusier stattgefunden und manifestiert sich in der Theorie und der architektonisierten Skulptur Katarzyna Kobros.

2.5. Gestaltung der Masse

Akt VIII (Kat.Nr. 40);

ca. 25 cm; Gips; monochrom; 1948/49.

Wir sehen eine am Boden sitzende weibliche Aktfigur. Sie hat das Knie des rechten Beines stark an den Körper herangezogen und stützt darauf ihren rechten Arm ab, den sie angewinkelt hinter dem nach vorn geneigten Kopf hält. Ihr linkes Bein hält sie angewinkelt seitlich vom Körper weg, wobei nur der Oberschenkel zu sehen ist. Der Unterschenkel und der Fuß scheinen unter das rechte Bein geschoben zu sein. Die Figur stützt sich am Boden mit der Handfläche des eng an den Körper gezogenen und durchgestreckten linken Arms ab.

Die 1948/49 nach einem Modell gestaltete Figur (114) wurde zunächst in Ton modelliert und anschließend in Gips gegossen. Im Laufe der Zeit nahm dieser Gips eine dunkle, grau-braune Farbe an und daher erscheint die Skulptur heute wie in Stein gehauen.

Der Akt entwickelt sich dialektisch aus zwei gegensätzlichen Formen, nämlich der konvexen und der konkaven Form. Dieses Prinzip führt die Künstlerin in einer kombinierten Weise im gesamten Figurenkörper durch. Während der rechte Oberschenkel z.B. stark gerundet ist, wurde der Unterschenkel des rechten Beines von der Künstlerin konkav gestaltet. Dabei höhlt sie die Masse von zwei Seiten aus, so daß sich dort, wo beide Seiten zusammenstoßen, ein linearer Grat ergibt, der anstelle des Schienbeins über die Spanne des Fußes bis hin zu den Zehen verläuft.

Die durch die konvex-konkave Gestaltung erzeugte Facettierung der Oberfläche der Figur ist auf Kosten einer detaillierten Wiedergabe der einzelnen Körperteile durchgeführt. Die Ausarbeitung der genauen Größe der Körperteile oder der genauen Gesichtszüge z.B. treten völlig in den Hintergrund. Hervorgehoben werden hingegen die ineinanderfließenden Körperteile, die durch Aushöhlung und Facettierung wieder kenntlich gemacht und von den gerundeten Teilen unterschieden werden. In dieser Gestaltungsweise, die der Figur einen dynamischen Ausdruck verleiht, erinnert die Skulptur sehr stark an futuristische Plastiken der 20er Jahre. Daß ein solcher Vergleich legitim ist, beweist der Bildteil der "Komposition des Raumes..." (115), in welchem die Künstlerin selbst von dem Werk eines Futuristen, nämlich Umberto Boccionis, ausgeht. In seinem Werk, das nach Kobros Ansicht Tendenzen der barocken Skulptur erweitert (116), sah Katarzyna Kobro wichtige Grundlagen für die Entwicklung moderner Gestaltungsweisen der Bildhauerei. Im dazugehörigen Textteil schreibt sie allerdings auch, daß Boccioni, obwohl er versucht habe, durch Bewegungselemente die Skulptur mit dem Umraum zu verbinden, diese Beziehung in letzter Konsequenz nicht geschafft habe. Wie in der barocken Plastik, so habe auch er einzelne dynamische Formen seiner Skulpturen in verschiedene Richtungen des Raumes geschoben, ohne daß diese Formen vom Raum fortgeführt würden. Sein Verdienst sei es jedoch gewesen, daß er den Ort, den das Volumen einer Skulptur einnahm, zugunsten der Idee einer "plastischen Zone" des Bildhauers aufgegeben habe. Seit Boccionis technischem Manifest der futuristischen Plastik sei der auf einen Standort beschränkte Körper aus der Skulpturenkonzeption als eliminiert zu betrachten.

Das Konzept einer Plastik als Raumteilung mittels einander durchdringender räumlicher Elemente ersetze den voluminösen Körper (117). Obwohl Kobro Boccioni zugute hält, daß eine solche Umdeutung erst sein futuristisches Manifest möglich

gemacht habe, kritisiert sie die praktischen Ergebnisse seines Konzepts und setzt ihnen die unistische Skulptur entgegen, die die volle Verbindung mit dem Raum erreicht habe. Auf diese Weise erhält der Leser den Eindruck, daß Plastiken, wie sie Boccioni gestaltet habe, von der Künstlerin abgelehnt oder zumindest als überholt betrachtet würden und lediglich eine Zwischenstufe in der Entwicklung zur unistischen Skulptur hin gewesen seien.

Umso mehr erstaunt es, daß die Künstlerin während ihrer gesamten Schaffenszeit - auch nach Erscheinen dieser Schrift - an Skulpturen wie der eingangs beschriebenen gearbeitet hat. Nach dem Krieg waren die Akte neben einigen wenigen Pastell- und Aquarellbildern (s. Kap. III. 3.) sogar das einzige plastische Thema, welches sich die Künstlerin stellte. In diesen Werken kommt ihr Bemühen zum Ausdruck, Masse und Volumen auf ihre verschiedenen Bearbeitungsmöglichkeiten hin zu untersuchen und experimentell zu erfassen, wobei diese Studien zunächst nach Modellen erfolgten.

Ähnlich wie Boccioni und Archipenko (118) versuchte Katarzyna Kobro die durch das Thema des Aktes vorgegebene Grundform in einzelne Sektoren zu gliedern. Zu diesem Zweck gestaltete sie das Material in der beschriebenen konvex-konkaven Art. Dort, wo Raum eindringen sollte, nahm sie Volumen weg und fügte es dort hinzu, wo die Skulptur sich in den Raum hinein ausdehnen sollte.

Bei der Wegnahme von Volumen geht die Künstlerin jedoch nie so weit wie Archipenko, dessen von Kobro ausgewählte Arbeiten für den Bildteil der "Komposition des Raumes ..." z.B. anstelle von Gesichtern Öffnungen und damit Durchsichten mit einbeziehen. Um dies zu verdeutlichen, eignet sich ein Vergleich zwischen Archipenkos "Stehendem Akt" aus dem Jahre 1913 (119) und Kobros ebenfalls stehendem "Akt" VI (Kat.Nr. 38), vermutlich 1948/49 gestaltet (120). Beide Figuren entwickeln sich aus einer konvexen und einer konkaven Form im Sockelbereich. Der linke

Unterschenkel der Figur Archipenkos ist bis zum Knie, der rechte bei Kobros "Akt" IV darüber hinaus konkav gestaltet, bei Archipenko konvex. Bei beiden Akten sind die Oberschenkel und der Bauch vollrund ausgebildet. Erst am Oberkörper der jeweiligen Figur kommt die kombinierte Gestaltungsweise wieder zum Ausdruck. Alle paarweisen Körperteile sind im Kontrast zueinander gestaltet. Doch während Archipenkos Aktfigur die Arme leicht angewinkelt vom Körper weg hinter dem Rücken hält und so ein freier Winkel zwischen dem Körper und den Armen entsteht, hat Kobros Akt die Arme - den rechten ebenfalls hinter dem Rücken, den linken angewinkelt hinter den Kopf geführt - eng an den Körper gedrückt. Wie in dieser Partie ist bei Kobros Akt auch das Gesicht voluminös und lediglich facettiert gestaltet, während Archipenko es als ovale Öffnung bildete.

In der Formgebung weisen der eingangs beschriebenen "Akt" VIII und der zuletzt beschriebene "Akt" VI deutliche Ähnlichkeiten auf. So kann man davon ausgehen, daß beide Akte zu ungefähr gleicher Zeit entstanden sind.

Nika Mazurowska, die Tochter Kobros, bestätigte diese Vermutung, indem sie hierzu äußerte, daß zu beiden Akten dieselbe Frau Modell gestanden hätte (121). In der Art der Gestaltung ähneln diese Akte jedoch auch dem um 1934 geformten "Akt" IV (Kat.Nr. 29) (122). Dies bedeutet, daß Katarzyna Kobro nach dem Krieg Tendenzen der Vorkriegsakte aufgriff. Somit bilden die bisher beschriebenen bzw. erwähnten Akte der Vor- und Nachkriegszeit in formaler Hinsicht eine Einheit in der insgesamt acht (bisher bekannte) Akte umfassenden Werkgruppe (123). Alle anderen Figuren zeichnen sich durch einen weichen Stil aus, in welchem die Formen vollrund ausgebildet sind, weich ineinanderfließen und nur andeutungsweise facettiert wurden. Die Tatsache, daß die Künstlerin 1930 - also auf dem Höhepunkt ihrer unistischen Konstruktionen - drei der damals entstandenen Akte für die Sammlung internationaler moderner Kunst der Gruppe "a.r." dem Museum für Kunst in Łódź schenkte, zeigt die Bedeutung, die Katarzyna Kobro ihren Aktfiguren beimaß (124).

Ein weiterer Hinweis auf die Bedeutung der gestalterischen Ergebnisse, die Kobro aus der Aktmodellierung gezogen hat, sind zwei Werke des Jahres 1933, in welchen den unistischen Plastiken gegenüber grundlegend andere Gestaltungsweisen erprobt werden. Dies kommt zunächst in der einzigen von Katarzyna Kobro signierten Skulptur zum Ausdruck, der "Raum-Komposition" IX (Kat. Nr. 24).

Die biomorph gestaltete Plastik nimmt in ihrem Hell-Dunkel-Kontrast (Oberfläche: grau, Unterseite: weiß), den weichen Schwingungen und dem linearen Kontur - ähnlich den sich aus der konvex-konkaven Gestaltungsweise ergebenden Graten der Aktfiguren - direkt Elemente der Aktmodellierung auf. Damit scheinen die Experimente mit Masse und Volumen und mit kontrastreicher Gestaltung der Oberfläche einen Weg gewiesen zu haben, der es der Künstlerin ermöglichte, sich aus der strengen Regelmäßigkeit der unistischen Proportions-Skulpturen heraus neuen gestalterischen Problemen zuzuwenden.

Ein Beispiel dafür ist auch die 1936 in der Zeitschrift "Abstraction-Création" (125) abgebildete Skulptur "Raum-Komposition" X, (Kat.Nr. 25). Die biomorph gestaltete Figur mit weich geschwungenem Umriß zeigt dabei ganz starke Hell-Dunkel-Kontraste, die aufgrund der Wegnahme von Masse entstanden.

Damit haben die von der Aktmodellierung ausgehenden Impulse eine neue Phase im Werk Katarzyna Kobros eingeleitet, die im Gegensatz zu wesentlichen Inhalten ihres vorhergehenden Konzepts stand. Während die Künstlerin in ihren Artikeln immer wieder das Postulat der "überindividuellen" Gestaltungsweise in den Vordergrund stellte, zeigen die zuletzt beschriebenen Skulpturen, daß Katarzyna Kobro sich im Praktischen wieder der individuell gestalteten, biomorphen Form zuwandte.

In dieser Art der Formauffassung lassen sich Parallelen zum Werk Jean Arps ziehen, dessen Gestaltungsweise der Künstlerin zumindest seit 1930 bekannt war. Dies läßt sich aus einem Brief Strzemińskis an Julian Przyboś aus dem Jahr 1930 entnehmen, in dem er schreibt: "Vor einigen Tagen war hier Stażewski, der Bilder für das Museum "a.r." in Łódź (Sammlung internationaler moderner Kunst, d.Aut.) mitbrachte. ... Wir haben bereits 17 Bilder, darunter 8 ausländische: Arp (1 Relief) außergewöhnlich gut .." (126). Die individuelle Formgebung Arps mag Katarzyna Kobro in ihrer neu entdeckten Gestaltungsweise bestärkt und zu weiteren Experimenten auf diesem Gebiet geführt haben (127). Aus dieser Phase hat sich allerdings nur die metallene "Raum-Komposition" IX erhalten, wobei auch diese Skulptur aufgrund des weichen Materials im Krieg stark beschädigt wurde und danach neu geformt wurde (128).

3. Pastell- und Aquarellbilder

Blick aus dem Fenster (Kat.Nr. 36);

(32 x 24 cm; Pastell auf Zeichenpapier; 1947-1949.

Das Bild gibt in Aufsicht den von den Bildrändern stark eingeschnittenen Blick auf eine Hausfassade und die unmittelbare Umgebung des Hauses frei. Die Fassade des mehrstöckigen Mietshauses gliedert sich in einen Mauervorsprung, Fenster und Balkone. Vom Eingang des Hauses aus führt zwischen zwei kleinen Rasenflächen ein Weg zum Bürgersteig, der in einem Bogen nach rechts um das Haus herum verläuft. Er paßt sich mit dieser Kurve dem Verlauf der danebenliegenden Straße an: Diese wird - vom Haus aus gesehen - an der gegenüberliegenden Seite von einem Lattenzaun und einem dahinterliegenden Haus gesäumt. Oberhalb des Lattenzaunes sehen wir eine Wiese mit kleinen Büschen.

Das Pastell "Blick aus dem Fenster" gehört zu einer Reihe von insgesamt sieben Bildern, die Katarzyna Kobro in den Jahren 1947-1949 malte (Kat.-Nr. 30-36). Immer wieder stellt sie auf diesen Bildern den Blick auf alltägliche Szenen dar, wie den "Blick aus dem Fenster" der eigenen Wohnung in Łódź, ein Blumen-Stilleben, eine Fabriksilhouette hinter einer Mauer oder den Ausblick auf eine Landschaft, in der ihre Tochter Nika zu sehen ist (Kat.Nr. 33). Auf den Ausflügen und Reisen, welche die Künstlerin mit ihrer Tochter unternahm, führte Kobro häufig Pastellstifte und Papier mit sich, um in schnellen Schrägschraffuren einen zufälligen Ausblick oder eine bestimmte Situation festzuhalten (129). Ihre Farbpalette reicht dabei vom grauen Ton bis hin zu kräftigen Rottönen.

Je nachdem, welche Farben ihre jeweilige Motivvorlage aufwies, benutzte sie auch Nuancen anderer Farben. Im Gegensatz zu den unistischen Plastiken, bei deren Konstruktion die Künstlerin ihre individuelle Beeinflussung des Themas und der Proportionierung der Formen möglichst herauslassen wollte, sind die Bilder - ähnlich den Akten - von einem persönlichen Ausdruck und ebensolcher Handschrift geprägt. Sie geben einen zufälligen und ganz individuellen Blick auf Orte wider, die auch im Nachhinein wiedererkennbar sind. Katarzyna Kobro gibt im wesentlichen die naturalistischen Vorlagen in einer gegenstandstreuen Weise wieder, wobei sie lediglich aus Gründen der Vereinfachung und Konzentration der Formen teilweise zu einer kubistischen Gestaltungsweise hin tendiert.

Während die Akte Katarzyna Kobros zu einer neuen plastischen Gestaltungsweise geführt haben, und daher neben den unistischen Konstruktionen einen gleichwertigen Stellenwert im Gesamtwerk erhalten müssen, verraten die gegenständlichen Bilder der Künstlerin lediglich die Freude am spontanen Erfassen, was keinem tiefgründigen Konzept unterlag. Die relativ geringe Anzahl der Pastelle und Aquarelle und die kurze Zeit, in denen sie entstanden, machten eine intensive Beschäftigung mit dem Darstellungsmedium, was vielleicht zu einer eigenen, von anderen Kunstrichtungen unabhängigen Formensprache geführt hätte, nicht möglich (130).

IV. 1. Die Stellung des Oeuvres Katarzyna Kobros innerhalb der Kunstgeschichte

1.1. Vergleich mit der bildhauerischen Tradition

Um den Stellenwert des plastischen Oeuvres Katarzyna Kobros innerhalb der Kunstgeschichte zu untersuchen, will ich zunächst die einzelnen, im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Werkgruppen noch einmal in ihren wesentlichen Aussagen, betreffend der räumlichen Gestaltungsweise, zusammenfassen:

Die erste Gruppe, die ich unter Tatlins Postulat der "wirklichen Materialien im wirklichen Raum" subsumierte (vgl. Kap. III. 2.1.), kennzeichnet Kobros Interesse an der Materialvielfalt und den Gestaltungsmöglichkeiten der vorgefertigten Teile im Raum. Schon in dieser Werkphase setzt die Künstlerin flächige und lineare Elemente ein (vgl. "ToS75.", Kat.Nr. 2), die den Darstellungsraum nicht nur körperhaft ausfüllen, sondern ihn auch durchlässig gestalten.

In der zweiten Werkgruppe, in der die von Kobro gewählten Formen die Illusion des Schwebens im "wirklichen Raum" hervorrufen (vgl. Kap. III. 2.2.), scheint es sich zunächst wiederum um rein plastische Aussagen zu handeln. In teils additiver Weise (vgl. "Hängende Skulptur" I, Kat. Nr. 3) werden hier Elemente zusammengefügt, die den Raum körperhaft ausfüllen bzw. ihn linear umschreiben (vgl. "Hängende Skulptur" II, Kat. Nr. 4). Doch die motivgeschichtliche Untersuchung zeigte, daß es sich hierbei um die Komposition bestimmter Elemente, nämlich suprematistischer Zeichen der Malerei handelt.

Von diesen "räumlichen Zeichnungen" ausgehend, gelangt Katarzyna Kobro in der dritten Werkphase des plastischen Oeuvres zu der Ausgestaltung des Raumes mit vorwiegend flächigen Elementen. Die Dreidimensionalität der Skulpturen erreicht die Künstlerin dabei durch die Einbeziehung des Raumes zu den Gestaltungselementen des plastischen Werkes (vgl. Kap. III. 2.3.).

Angeregt durch die unistische Malerei Strzemińskis entwickelt die Künstlerin daraufhin die Theorie der unistischen Plastik. In der praktischen Umsetzung dieser Theorie verwendet Kobro nun ausschließlich zweidimensionale Elemente, nämlich Stahlplatten, die in dieser Konstruktionsweise reine Raumteilungen darstellen (vgl. Kap. III. 2.4.).

Alle bisher beschriebenen Werkgruppen der plastischen Arbeiten Katarzyna Kobros setzen sich entsprechend ihrer eigenen Intention (1) von der traditionellen Bildhauerei bzw. plastischen Tätigkeit ab. Deutlich wird dies an der Vorgehensweise der Künstlerin:

Zunächst entwirft sie keine Modelle für die gegenstandslosen Plastiken. Ihren Raum-Kompositionen und Raum-Skulpturen gehen lediglich zweidimensionale Kompositionsentwürfe voraus (vgl. Entwurf 2, Kat. Nr. 6). Diese überträgt Kobro auch nicht in die Werkstoffe wie Stein, Holz oder Bronze, die in der Bildhauerei traditionell bevorzugte Materialien sind. Dadurch unterbleibt die dafür übliche Bearbeitungsweise wie das Hämmern, Meißeln, Schnitzen oder Gießen. Vielmehr bevorzugt die Künstlerin moderne Werkstoffe, hauptsächlich Stahlplatten, welche sie für die raumteilenden Plastiken schneidet, biegt, ineinandersteckt oder verschweißt.

Auch in der Thematik solcherart gestalteter Skulpturen weicht Katarzyna Kobro von der gegenständlichen Aufgabenstellung der traditionellen Bildhauerei ab. Während z.B. in der Warschauer Kunstakademie in den 20er und 30er Jahren immer noch der menschliche Körper, die Personifikation oder die heroisierende Darstellung des Menschen wichtigstes Thema der Bildhauerei war (2), versuchte Kobro dieser Tradition eine thematisch neue Gestaltungsweise entgegenzustellen.

In dem Abrücken von der akademischen Thematik drückt sich gleichzeitig Kobros neues Raumverständnis aus. Der Darstellungsraum ist für die Künstlerin nicht erst dann erfahrbar, wenn sie darin auf einen Körper stößt, der ihn ausfüllt oder umhüllt oder durch dessen haptische Qualitäten. Sie geht vielmehr davon aus, daß der Raum als unendlich großer Behälter, in welchem sich alle körperlichen Objekte befinden, von Anfang an da ist (3). So stellt sie sich nur noch die Aufgabe, mit ihren Skulpturen diese Eigenschaft des Raumes, nämlich seine unbegrenzt große Ausdehnung, erfahrbar zu machen. Daher versucht sie in ihren räumlichen Konstruktionen den Raum in der Vertikalen, der Horizontalen und der Tiefe harmonisch zu teilen, wobei diese Teilungen entsprechend ihrem Raumbegriff unendlich fortsetzbar gedacht werden können (vgl. Kap. III. 2.4.4.). In diesem Sinn wird die Skulptur nun zum Auslöser einer intellektuellen Leistung, die nur der Betrachter erbringen kann. Um ihn aktiv, das heißt mit seiner gedanklichen Leistung in die Gestaltungsbilder der Skulptur miteinzubeziehen, läßt Kobro den Sockel weg, der bisher auch ihre Skulptur vom Umraum und damit vom Betrachterraum isolierte. In den sich daraus ergebenden Plastiken versucht die Künstlerin, experimentell die verschiedenen Möglichkeiten der harmonischen Raumteilung zu erfassen.

Die Konsequenz dieser Überlegungen zieht Kobro in der Anwendung der harmonischen Proportionen, die sie in den Flächenkonstruktionen zuvor erprobt hatte, auf den Betrachterraum. So gelangt sie zum Architekturmodell (vgl. Kap. III. 2.4.3.), dem Beispiel für harmonische Raumteilungen der Architektur.

Mit der Entwicklung in der gegenstandslosen Werkgruppe Katarzyna Kobros antwortet die Künstlerin auf die Forderungen der akademischen Bildhauerei, von denen sie sich nicht einengen und leiten lassen wollte (4). Ihre Innovationen im Bereich der plastischen Gestaltung sind jedoch nur möglich gewesen, da sie ihr Formen-vokabular eben nicht in der bildhauerischen Tradition, sondern in den neuen Kunstrichtungen gesucht hat, die von der Avant-gardemalerei entwickelt worden waren.

1.2 Vergleich mit der Avantgardemalerei

In "ToS.75" (Kat. Nr. 2), der Skulptur der ersten Werkgruppe orientiert sich Katarzyna Kobro zunächst noch an der Materialskulptur Wladimir Tatlins, also an einem plastischen Vorbild (vgl. Kap. III. 2.1.). Ihre Plastik wiederholt Tatlins Experimente mit vorgefertigten Elementen im Raum. Insofern kann in dieser Werkphase noch nicht von einer Eigenständigkeit gesprochen werden.

Dort, wo diese zum ersten Mal festzustellen ist, nämlich in den "Hängenden Skulpturen" (Kat. Nrn. 3 und 4), geht Kobro wie bereits erwähnt, von den suprematistischen Zeichen Kazimir Malewitschs aus (u.a. dem Kreuz, dem Ring, der dynamischen Diagonale), die sie in die Dreidimensionalität transferiert. Damit erreicht sie eine erste eigenständige plastische Gestaltungsweise. In dieser erweitert die Künstlerin das am Anfang gewählte Formenvokabular, wobei sie sich immer wieder von Beispielen russischer Avantgardemalerei inspirieren läßt (vgl. Kap. III. 2.2.).

Aus dieser Gattung bezieht sie auch die Formensprache ihrer in Polen entstandenen "Abstrakten Skulpturen" und "Abstrakten Komposition" (Kat. Nrn. 8, 9, 10 und 7). Doch diesmal experimentiert sie auch schon mit Elementen, die ihr Mann, Władysław Strzemiński, in seinen "unistischen" Bildern entwickelte. Seine Malerei bleibt für Katarzyna Kobro die wichtigste Anregung, auch in der Gruppe der unistischen Plastiken, wobei die Künstlerin jedoch auch Elemente anderer Maler, z.B. Piet Mondrians, in ihre Gestaltung mit aufnimmt (vgl. Kap. III. 2.4.2.).

Die genannten Anregungen, die Katarzyna Kobro in der Malerei suchte, dienten nicht der bloßen Vervielfältigung einer einmal gefundenen Idee oder lediglich ihrem Transfer in die Dreidimensionalität. Die Künstlerin orientierte sich an der Malerei, da diese Kunstgattung seit Malewitschs Suprematismus immer wieder die experimentelle Erweiterung bekannter Formen vorantrieb. Die akademische Bildhauerei tradierte dagegen überkommene Formen und Themen, so daß von ihr keine Innovationen oder zumindest Anregungen zu solchen Neuerungen ausgehen konnten. Auch die zeitgenössische Gestaltung der Plastiken konnte Kobro keine Denkanstöße bieten, da diese immer wieder in einen reinen Utilitarismus mündete (vgl. Kap. II. 1.3.3.). So gab es sowohl in der Sowjetunion als auch in Polen für Kobro kein zeitgenössisches Beispiel der konsequenten Weiterentwicklung plastischer Formen. Daher orientierte sich die Künstlerin an der innovativen Avantgardemalerei mit dem Ziel, die plastische Gestaltung mit neuen Formen voranzutreiben und sie der neuen, von Technik geprägten Gegenwart, anzupassen. Die Künstlerin formulierte dies folgendermaßen: "Die Kunst der vergangenen Epochen resultierte aus der Handarbeit und dem Handwerk - sowohl im Charakter ihrer Formen, als auch in ihrer allgemeinen Bedeutung für das Leben, die sich in diesen Formen ausdrückt. Wir streben nach einer Kunst, die mit dem gegenwärtigen Produktionsprozeß verbunden ist ..." (5).

In ihrem Formenrepertoire ließ sich die Künstlerin also von der experimentellen Malerei inspirieren, während sie in der plastischen Zusammensetzung der Formen die neuen Produktionsweisen der Technik übernahm: "Von daher", so Katarzyna Kobro, "die Wechselbeziehung zwischen der Kunst und den Produktionsmethoden, dem Stand der Technik und den wissenschaftlichen Errungenschaften" (6).

Im Gesamtwerk Katarzyna Kobros gibt es jedoch auch eine Werkgruppe, in der sie nicht die gleichen Ziele verfolgte wie in den architektonisierten Skulpturen bzw. dem Architektur-Modell. Es handelt sich dabei um die Gruppe der Akte (vgl. Kap. III. 2.5.), die die Künstlerin von ca. 1920 bis 1949, also während ihrer gesamten Schaffenszeit, immer wieder gestaltete. Da es sich in dieser Werkgruppe ausschließlich um die Gestaltung der Materie und des voluminösen Körpers handelt, könnte man annehmen, daß wir es nun mit einer Werkgruppe zu tun haben, in der sich die Künstlerin an der traditionellen Bildhauerei orientiert hat.

Doch auch diesmal hielt sich Katarzyna Kobro in der Gestaltungsweise der Akte an eine aus der Malerei entwickelte Kunst-richtung, nämlich an den Kubo-Futurismus. Sie selbst geht in ihrer Theorie, der "Komposition des Raumes...", von den kubo-futuristischen Plastiken Umberto Boccionis aus (7). Auch Boccioni entwickelte sein dynamisches Konzept zunächst in der Malerei und übertrug es erst später in die dritte Dimension (8).

So experimentierte die Künstlerin in der letztgenannten Werkgruppe mit der dynamischen Auflockerung des Materials und gelangte auf diesem Weg zu den kubo-futuristischen Akten. In der Folge kam es über die Beschäftigung mit dem voluminösen Körper zu neuen gestalterischen Ideen, die ausschlaggebend für die späten Raum-Kompositionen (Kat. Nrn. 24/25) wurden. Erst in dieser Phase kam Kobros eigene bildhauerische Tätigkeit in der Gestaltung der anfangs aus dem Formenrepertoire der Avantgarde-Malerei entwickelten Raum-Kompositionen zum Ausdruck (vgl. Kat. Nrn. 12; 17-22). Die Erfahrungen, die die Künstlerin aus der Aktmodellierung zog, erlaubten es ihr schließlich, die streng proportionierten und ein harmonisches Gleichgewicht anstrebenden flächigen Raumabschnitte um ein dynamisches, von ihrer künstlerischen Individualität geprägtes Moment zu erweitern.

Das neue Konzept erstreckte sich dabei sowohl auf die Gestaltung der Fläche ("Raum-Komposition" IX, Kat. Nr. 24), als auch das Volumen ("Raum-Komposition" X, Kat. Nr. 25). Die vielversprechenden Anfänge dieser Phase im Werk Katarzyna Kobros wurden von dem 2. Weltkrieg abrupt beendet.

2. Parallelen zwischen der traditionellen Ikonenmalerei und dem plastischen Werk Katarzyna Kobros

Die bisherige Analyse des Gesamtwerkes Katarzyna Kobros hat gezeigt, daß die Künstlerin sich im Anfang ihrer Schaffenszeit von den Innovationen der russischen Avantgardemaler inspirieren ließ. Sie tat dies mit dem Ziel, der traditionellen Bildhauerei neue Themen aber auch neue räumliches Gestaltungs- und Formkonzepte entgegenzusetzen.

Diese Erkenntnis ermöglicht die Einordnung ihres Werkes in die Kunstentwicklung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Bei einer kunsthistorischen Einordnung stellt sich jedoch weiterhin die Frage, ob auch Einflüsse des "traditionellen Kulturkreises", aus welchem die Künstlerin stammt (9), Spuren in ihrem Werk hinterlassen haben. Eines der beeinflussenden Elemente des "traditionellen Kulturkreises" ist die russisch-byzantinische Ikonenmalerei mit ihrem religiös-philosophischen Hintergrund.

Im Folgenden sollen die Parallelen der Ikonenkunst zu der Kunst Katarzyna Kobros kurz skizziert werden, wobei zunächst die Bedeutung der religiösen Werke für die russische Avantgarde aufgezeigt werden soll.

Die Bedeutung dieser Kunsttradition für die avantgardistische Kunst Rußlands wird bereits in einigen wissenschaftlichen und populär-wissenschaftlichen Abhandlungen angedeutet. Während Camilla Gray z.B. ganz allgemein Beziehungen zwischen der Ikonenkunst und dem Werk Natalia Gontscharowas (10) und Wladimir Tatlins zieht (11), weist Werner Hofmann auf die Parallelität in der philosophischen Denkweise hin, die sowohl in den Ikonen, als auch in Malewitschs Suprematismus zum Ausdruck kommt (12).

In einem populär-wissenschaftlichen Büchlein über die Konstruktion Rodtschenkos von 1920 geht Gaßner ausführlicher auf dieses Problem ein. Er zieht darin Parallelen zur altrussischen Ikonen-Tradition (13).

Daß die Fragestellung nach einer Parallelität der Ikonenkunst zur russischen Avantgarde überhaupt legitim ist, zeigt die Bedeutung dieser Tradition besonders für die Kunst Rußlands nach der Oktoberrevolution. In dieser Zeit suchten die Künstler nach einer neuen Kunstform, die jedoch national geprägt sein sollte. In dieser Situation wurde die große Ikonen-Ausstellung, die 1913 zur Dreihundertjahrfeier der Familie Romanov veranstaltet wurde, wegbereitend für die Entdeckung dieser russischen Tradition (14). Zum ersten Mal wurden damals Ikonen im gereinigten Zustand als Kunstwerke vorgeführt. Dadurch wurde die Avantgarde auf die ästhetischen und künstlerischen Inhalte dieser Kunst aufmerksam. Alpatov schreibt hierzu: "Auf der Ausstellung von 1913 hatten weite Kreise zum ersten mal die Möglichkeit, frühe russische Ikonen vorwiegend aus Nowgorod in ihrer ursprünglichen Schönheit zu sehen". Und er fährt fort: "Die Entdeckung der Ikonenmalerei bedeutet mehr als das Wiederfinden eines bisher vergessenen Erbes früher russischer Kunst. Es ist zugleich die Anerkennung ihrer ästhetischen Werte, die allgemein bestätigt wurde" (15).

Die Bestätigung, die Alpatov in diesem Zitat erwähnt, wurde in der Folge sowohl in staatlichen, als auch in künstlerischen Maßnahmen deutlich. So fielen nach der Oktoberrevolution das Sammeln und das Restaurieren von Ikonen in die Verantwortlichkeit des Staates.

Zudem erließ Lenin eine Verfügung zur Nationalisierung von Meisterwerken der Kunst, zu denen ganz selbstverständlich auch die Ikonen hinzugezählt wurden. Eine solche Aufwertung der nationalen - und immerhin religiösen - Kunsttradition ermutigte nun ihrerseits die Avantgardekünstler in ihrem inzwischen entfachten Interesse an der Ikonenmalerei (16).

So kommt es, daß Malewitsch seine "Ur-Form" des Suprematismus, nämlich das "Schwarze Quadrat", die "nackte, ungerahmte Ikone der Moderne" (17) nannte. In ihren ersten eigenständigen Werken ("Hängende Skulptur" I und II; Kat. Nrn. 3 und 4), geht Katarzyna Kobro von eben diesen "Ur-Formen" Malewitschs, den suprematistischen Zeichen aus. Und so stellt sich auch im Zusammenhang mit dieser Tatsache die Frage, ob mit Kobros Orientierung am Werk Malewitschs auch eine Ideenrezeption bezüglich der Ikonentradition stattgefunden hat. Um nun Parallelen der Ikonenkunst zu der Kunst Kobros zu untersuchen, will ich zunächst kurz auf die grundlegenden Unterschiede in der religiösen westlichen und östlichen Kunst eingehen.

Loeschke setzt die Trennung dieser beiden Ausrichtungen in die Zeit der Gotik. Damals habe die Einbeziehung der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit in die bis dahin allein auf die Ewigkeit Gottes bezogene Malerei die Trennung herbeigeführt. "Sie wurde noch tiefer, als mit der Renaissance die Darstellung der den Sinnen gegebene Naturwelt unter rationale Gesetze (Perspektive, Proportion, anatomische Richtigkeit) gestellt wurde und schließlich "die Natur" als letztes Ziel des Menschen und seiner Kunst an Stelle des Übernatürlichen trat, was einst die gemeinsame Wurzel und Norm der Kunst in West- und Osteuropa war" (18).

In der religiösen Kunst des Ostens blieb die sinnbildliche Darstellung einer universalen, religiösen Weltdeutung die Norm für die Malerei. So wurden in der Ikone Heilige portraitiert, wobei die Ikone als "eidos" Teil an ihrem Vorbild hatte und als "Schatten oder Abdruck ihres Prototyps" (19) verstanden werden muß. "Nicht die Beschaffenheit des Bildes, seine Portraitähnlichkeit ist maßgebend, sondern ausschließlich die durch das Bild ausgelöste Beziehung zum Betrachter" (20). In dieser Be-

deutung der Ikone liegt der wesentliche Unterschied zum westlichen Kunstverständnis, ein Unterschied, der letztendlich auch in Katarzyna Kobros Werkverständnis wirksam wird. So ist nicht die kunstvolle oder ästhetische Gestaltung bzw. die Thematik der Ikone allein für ihre Bedeutung von Wichtigkeit, sondern ihre Funktion, beim Betrachter eine Reflexion über sich selbst auszulösen, d.h. ihn zum Nachdenken über seine Realität zu aktivieren.

Um diesen Unterschied zum westlichen Werkverständnis bildlich darzustellen, könnte man in Form einer "Sehpyramide" kennzeichnen:

westliche Kunst



Betrachter

Ikone



Betrachter

Seit der Einführung der Perspektive in die westliche Malerei sucht der Betrachter nicht nur die räumliche Tiefe, sondern auch den Sinn des Werkes aus dem Bildinhalt zu "entziffern" und dabei die Darstellung eventuell historisch einzuordnen. Seine Augen bilden folglich die Basis des oben skizzierten Dreiecks, dessen Spitze in die perspektivische Tiefe des Bildes weist.

In der traditionellen östlichen Malerei hingegen bildet die Ikone die Basis dieses imaginären Dreiecks. Es geht von der Zweidimensionalität des Dargestellten aus und weist auf eine "Tiefe", die in dem Betrachter angelegt sein muß. Dieser ergründet nicht die Darstellung der Ikone, sondern seine eigene Person, seine Einstellung und Realitätsvorstellung. Im Gegensatz zur westlichen Malerei, deren Themen Begebenheiten vergangener Zeiten sein können und dabei außer einer moralischen

Lehre häufig keine Beziehung zur Realität des Hier und Jetzt des Betrachters haben (z.B. Historienmalerei), ist die Ikonenmalerei immer identisch mit der Gegenwart des Betrachters. Sie entstand aus einem Verständnis, da "... die Kunst und Religion noch keine getrennten, keine autonomen Gebiete der Kultur waren..." (21).

Ähnlich diesem Werkverständnis versucht auch Katarzyna Kobro ihr Werk in die Gegenwart des Betrachters zu setzen und damit ihrer Kunst einen Stellenwert im Alltag der Menschen zu verschaffen. Um diese Identität von Kunst und Wirklichkeit herzustellen, befreit sie ihre Plastiken vom Sockel, der sie vom "realen" Raum isolierte. Die so entstandenen architektonisierten Skulpturen waren daraufhin wegbereitend für die Idee, auch den Betrachterraum, also die Gegenwartsarchitektur im Sinne der von ihr entwickelten harmonischen Raumteilungen zu gestalten. Katarzyna Kobro ging jedoch noch weiter: ihr Modell sollte den Betrachter nicht nur umgeben, sondern ihn auch in seiner eigenen Gestaltungsweise leiten. Er sollte die durch Kobros Entwürfe ausgelöste Reflexion über harmonische Ordnungsverhältnisse in seinen alltäglichen Tätigkeitsbereich übertragen: "Die Aufgabe der Raum-Komposition ist die Gestaltung von Formen, die in das Leben einfließen. Die Raum-Komposition ist eine laboratoriumsmäßige Untersuchung, die über die Architektur der künftigen Städte entscheidet. Das Wirkungsfeld der Kunst ist ihre Nützlichkeit in der Produktion, die mit den Mitteln der gegenwärtigen Industrie errungen wird" (22).

Das Bild des imaginären Dreiecks zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk aufgreifend, bildet die Skulptur Katarzyna Kobros die Basis dieses Dreiecks (23), dessen Spitze auf den Betrachter zielt, der die gewonnene Erkenntnis der idealen Harmonie und Ordnung in seine Gegenwart aufnehmen sollte. Daher hat die gegenstandslose Skulptur der Künstlerin als Ausdruck eines

Ideals die gleiche Bedeutung wie die Ikone, "... die ja ihrem Wesen nach ein Abbild ist, das dem Urbild gleicht; nur in dieser Welt, in der die "reinen Formen wohnen", nur hier kann sich das Ideal der Vollkommenheit verwirklichen" (24). Im Unterschied zu diesem Ziel der Ikone versuchte Kobro jedoch ihr Ideal der vollkommenen Harmonie durch die geistige "Aktivierung" des Betrachters auch im Alltag der Menschen zu verwirklichen (25).

Es ist nur folgerichtig, daß die Darstellung eines solchen Ideals in der Ikonenmalerei nur unter Ausschluß alles Einmaligen der sichtbaren Erscheinungswelt und alles Zufälligen, das der Künstler hinzufügen könnte, gelingen konnte (26).

Ebenso versucht Katarzyna Kobro alles Zufällige und Einmalige in ihrer Skulptur zu meiden. Sie erreicht dies, indem sie die strenge Gesetzmäßigkeit der Proportionierung für die Skulpturen bis 1933 wählt, die das Abbild einer idealen Harmonie darstellt. Durch die Proportionierung werden alle Größenverhältnisse und Formenrhythmen, d.h. das Aufeinanderfolgen von Formen der einzelnen Plastiken bestimmt, womit gleichzeitig eine Beeinflussung durch den individuellen Gestaltungswillen der Künstlerin ausgeschlossen werden soll.

Kobros Formensprache erwächst aus ihrer Vorstellung einer idealen Ordnung und deren Realisierbarkeit in der nachrevolutionären Gesellschaft des technischen Zeitalters. Da es jedoch in der akademischen Bildhauerei keine Beispiele für die Umsetzung eines solchen Ideals in reale Formen gab - zudem hatte die akademische Bildhauerei den Makel, schon der vorrevolutionären Zeit gedient zu haben -, orientierte sich Katarzyna Kobro an den zweidimensionalen Formexperimenten der nachrevolutionären Avantgardenkünstler. Kobro setzt dabei die Formen der suprematistischen und unistischen Malerei, also zweidimensionale Elemente, in den Raum um.

Ihre Raum-Kompositionen sollten beispielhaft für die allgemeine Raumgestaltung sein: "Wenn die Raum-Komposition zur Architektur wird, gestaltet sie den Rhythmus des Menschen im Raum. Der Rhythmus der Skulptur wird dann zum Rhythmus der Massen und des Einzelnen" (27).

Ihre Plastik stellt den Versuch dar, die neuen Formen der Avantgardemalerei in den Raum zu übertragen und damit einen neuen, harmonischen "Rhythmus", d.h. ein harmonisches Aufeinanderfolgen von Handlungen und Bewegungen der Menschen zu schaffen. Doch diesmal sollte es ein "Rhythmus" sein, der frei von jeglicher Mystik oder religiöser Bindung war. Kobro schreibt hierzu: "Die Kunst ist nicht eine Suche nach dem Ausdruck irgendwelcher metaphysischer Sehnsüchte, sondern eine objektive Produktion von Formen, die den (...) Regeln der exakten Gestaltung unterworfen ist" (28).

Trotz des Versuchs der Künstlerin, sich von solchen "metaphysischen" Zielsetzungen zu distanzieren, kommt in ihrem Werkverständnis immer wieder das Verhaftetsein in der traditionellen Werkauffassung der Ikonenmalerei - die auch aus eben dieser metaphysischen Bindung entstanden ist - unverkennbar zum Ausdruck. So auch in der letzten Parallelität der Ikonenmalerei zu Katarzyna Kobros Werk, nämlich der Anonymität der Werke.

Für die kunsthistorische Bearbeitung der Ikonenmalerei ist dies gleichzeitig das größte Problem: "Der Ikonenmaler vollbringt keine Individualleistung. Er sagt nichts von sich selber aus und verschweigt uns seinen Namen. Damit entzieht er sein Werk völlig der uns gewohnten individuellen Sphäre und erschwert uns die kunstwissenschaftliche Bearbeitung. Alles, was wir an Stilwollen und Ausdrucksformen finden, will nur gewertet werden als anonymer Ausdruck einer Geisteshaltung, die die Kirchenväter einst formten und die rein zu erhalten höchstes Ziel der Ikonenmalerei war" (29).

Die Anonymität des Künstlers als Wesensmerkmal der Ikonenmalerei läßt sich als solche auch auf Kobros plastisches Werk übertragen. In dem Gesamtwerk der Künstlerin gibt es nur eine signierte Skulptur. Zu dieser entindividualisierten Gestaltungsweise kommt Kobros Wahl der Proportionierung nach dem "Goldenen Schnitt" bzw. nach einem Ausgangsmodul, was ihren Wunsch nach einem Werk kennzeichnet, welches unabhängig von ihrer persönlichen Beeinflussung entstehen sollte. Auch in Kobros Werk soll alles, was an Formen, Proportionen und Rhythmen da ist, als "anonymer Ausdruck einer Geisteshaltung" gewertet werden. Allerdings gab es keine Autoritäten, wie die Kirchenväter für die Ikonenmaler, auf die sich Kobro bei ihrer Suche nach einem neuen Kanon der Formensprache in der Bildhauerei hätte stützen können. Und so übernimmt einerseits Malewitsch mit seinen Formen der gegenstandslosen Malerei anfänglich die Rolle der Autorität und andererseits läßt sich Kobro von der Produktionsweise des neuen technischen Zeitalters inspirieren. Im Gegensatz zu der Aufgabe der Ikonenmaler geht es in Kobros Raumkompositionen folglich nicht um das Tradieren von Werken und Formen - diese hatte es in der traditionellen Bildhauerei nicht gegeben -, sondern um deren Festlegung.

Alles, was in der Dreidimensionalität geschaffen würde, sollte in seiner Form und Harmonie dem neuen technischen Zeitalter angepaßt sein. In dieser Zielsetzung muß Katarzyna Kobros nicht-gegenständliches Werk gesehen werden, für welches die gleiche Bestimmung gilt wie für die Ikone, deren Ziel es nicht ist, zu "ergötzen oder zu belehren, (sondern) die Vision der Vollkommenheit zu offenbaren" (30).

V. Zusammenfassung

Entsprechend den drei in der Einleitung formulierten Fragenkomplexen habe ich die vorliegende Untersuchung - nach einer Darlegung der Verfahrensweise und des Forschungsstandes in drei Hauptkapitel gegliedert. Nach Zurkenntnisnahme des dargelegten Materials und seiner methodischen Untersuchung stellt sich nun die Frage, ob die gewählte Verfahrensweise und ihre Ergebnisse die eingangs formulierten Fragen und Thesen zu beantworten bzw. zu belegen vermögen.

Die Studie wurde von einem Kapitel über die biographisch-historischen und kulturellen Hintergründe, vor denen das Gesamtwerk Katarzyna Kobros gesehen werden muß, eingeleitet (vgl. Kap. II.). Es stellte sich dabei heraus, daß Kobros künstlerische Anfänge in Rußland sehr stark von der Aufbruchsstimmung der Revolutionskunst beeinflusst wurden.

Ausdruck dieser Stimmung war die bewußt in Gegensatz zur traditionellen akademischen Ausbildung gewählte ahistorische Unterweisung der Kunststudenten an den in der nachrevolutionären Zeit reformierten SWOMAS. Katarzyna Kobro wurde an dieser Schule hauptsächlich in den Ideenkreis des Suprematismus Malewitschs und des Konstruktivismus Tatlins und Rodtschenkos eingewiesen (vgl. Kap. II. 1.2.1.). Auch nach der vorzeitigen Beendigung ihres Studiums im Jahr 1920 blieb die Künstlerin durch ihren Mann, Władysław Strzemiński und durch ihre Mitgliedschaft im UNOWIS in engem Kontakt zur sowjet-russischen Avantgarde (vgl. Kap. II. 1.2.2.).

Erst die Übersiedlung nach Polen, welche sie 1922 gemeinsam mit ihrem Mann unternahm, konfrontierte Katarzyna Kobro mit einer neuen Situation. Die polnische Kunstszene, auf der Suche nach einer nationalen Richtung im Bereich der bildenden Künste, war noch stark an der traditionellen Kunst, wie sie an den Akademien gelehrt wurde, orientiert.

Nur wenige Künstler versuchten, an die neuen internationalen Richtungen, wie sie aus Moskau und Paris bekannt waren, anzuknüpfen (vgl. Kap. II. 1.3.1.). Kobros Ausbildung an den SWOMAS, ihre Beschäftigung mit räumlichen Konstruktionen und auch ihre Persönlichkeit kamen diesem Streben entgegen. Da jedoch nicht nur ein Großteil der Künstler, sondern auch das Kunstverständnis der Betrachter von der akademischen Kunst bestimmt wurde, galt es, die entstandene Diskrepanz zwischen der vorgefundenen Kunstsituation und der neuen künstlerischen Sprache und Ausrichtung zu überwinden.

Zu diesem Zweck schlossen sich die Künstler der neu entstandenen polnischen Avantgarde zu Gruppen zusammen ("Blok", "Praesens", "a.r.", vgl. Kap. II. 1.3.3.), die mit literarischen Organen ("Blok", "Praesens", "Bibljotheka a.r.", "Forma", vgl. ebd.) eine Vermittlungsebene zwischen dem traditionellen Kunstverständnis und den neuen Zielen der Kunstausbübung schaffen wollten.

Doch gerade die Formulierung dieser Aufgaben führte immer wieder zu Antagonismen in den Gruppen, den jeweils die Auflösung und ein neuer Zusammenschluß folgte. Auch Katarzyna Kobro war an den Auseinandersetzungen beteiligt, da sie sich immer wieder in ihren Intentionen übergangen fühlte (vgl. ebd.). Erst nachdem sich die von ihr und ihrem Mann initiierte letzte Künstlervereinigung "a.r." fast ausschließlich auf bildende Künstler und rein künstlerische Ziele konzentrierte, nahmen die Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe ein Ende.

In dieser Phase der genauen Zielformulierung der einzelnen Avantgarderkünstler, die bis etwa 1936 dauerte, veröffentlichte Katarzyna Kobro einige Aufsätze und ein Buch. Sie schwankte dabei zwischen einem polemischen und anklagenden Stil, der einer Entmutigung über das fortwährende Mißverstehen ihrer Kunst entsprang (vgl. Kto chce niech szpera ..., in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935) und einer Art Aufklärungs- oder Bildungsarbeit,

wobei sie u.a. auch zur Legitimierung ihrer Kunst historische Grundlagen der von ihr gewählten Formensprache präsentierte (vgl. Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czaso-przestrzennego, Łódź 1931). Jedoch die in dieser Zeit entstandenen Skulpturen bieten über ihr eigentliches Kunstwollen sehr viel mehr Informationen.

In dem hierzu gehörenden das Kapitel (vgl. Kap. III.) erfolgte zunächst eine Gruppierung ihres nach der Übersiedlung aus Rußland und nach dem 2. Weltkrieg verbliebenen Gesamtwerkes. Für diesen formanalytischen Teil habe ich jeweils eine detaillierte Beschreibung einer für die Werkgruppe repräsentativen Skulptur ausgewählt und die Werke, deren im Text dargelegte Analyse vergleichbare Inhalte aufweisen, dieser Gruppe zugeordnet. Der Titel einer solcherart zusammengestellten Werkgruppe weist entweder auf die motiv- oder typengeschichtliche Verbindung (vgl. Kap. III. 2.1.) oder auf die wichtigsten Inhalte der neuen Werkphase hin (vgl. Kap. III. 2.4.).

Die beschriebene Vorgehensweise zeigte, daß Katarzyna Kobros Werk schon während der kurzen Zeit in Rußland zwei Orientierungsphasen durchlief. Die erste, stark beeinflusst von Tatlins "Material-Kultur" (vgl. Kap. III. 2.1.), wurde von einer auf suprematistische Formen konzentrierten Phase abgelöst (vgl. Kap. III. 2.2.).

An eben diese Phase knüpfte Katarzyna Kobro auch nach der Übersiedlung nach Polen an, indem sie eine Replik eines in Rußland entstandenen und später verlorengegangenen Werkes herstellte (vgl. ebd.). Trotz verschiedener Beispiele seitens polnischer Künstler blieb Kobro auch weiterhin der russischen und später internationalen Avantgarde der nicht-gegenständlichen Kunst verpflichtet. Lediglich die Unismus-Theorie, die ihr Mann in Polen für die Malerei aufstellte, bezog sie in ihre künstlerischen Überlegungen mit ein. Die daraus resultierenden Ergebnisse waren aus Flächen gestaltete Skulpturen, die von einem neuen Raum- und Körperverständnis zeugen (vgl. Kap. III. 2.4.).

Die Überwindung ihrer eigenen Theorie, die sie an eine von Proportionen und Ausgangsmodulen abhängige Gestaltungsweise band (vgl. Kap. III. 2.2.2.), gelang der Künstlerin erst mit Hilfe eigener Experimente mit Volumen, am Beispiel weiblicher Aktfiguren (vgl. Kap. III. 2.5.). Diese Experimente dienten ihr jedoch nicht nur zur Eröffnung neuer Möglichkeiten in der Gestaltung des Raumes mit Flächen, sondern wurden von Kobro wie eine Kunstausbildung gehandhabt. So wiederholte sie in dieser Werkgruppe Gestaltungsweisen bereits vergangener Kunststile, um sich rückwirkend der Vorstufen jener Kunstrichtung zu versichern, bei der sie - zwangsläufig - in Rußland hatte beginnen müssen (vgl. Kap. II. 1.2.1.).

In diesem Sinne muß auch die Werkgruppe der Pastell- und Aquarellbilder verstanden werden. Die Analyse dieser Werke bewies, daß sie keinerlei innovatorischen Einfluß auf Kobros Skulpturen hatten und eher als Möglichkeit zum Festhalten von Erlebnissen mit Mitteln der bildenden Kunst zu sehen sind (vgl. Kap. III. 3.).

Nachdem die Fragen zur Person Katarzyna Kobros, der Zeit, in der sie ihr Werk erstellte, und zum Werk selbst, soweit das hierzu benötigte Material der Untersuchung zugänglich war, beantwortet wurden, bleibt nun noch die Frage nach Kobros Werkverständnis und der kunsthistorischen Tradition, in welcher ihr Werk verankert ist.

Die Beantwortung dieser Fragen bringt Schwierigkeiten mit sich, die darin begründet liegen, daß hier über das Quellenmaterial hinaus Schlüsse gezogen werden müssen, die der dargestellten Werkanalyse und der daraus folgenden Werkinterpretation entspringen. Zu dieser Schwierigkeit der subjektiven Beurteilung kommt hinzu, daß die Schlußfolgerungen nicht frei von Eindrücken sein können, die auch das veränderte, rekonstruierte oder kopierte Werk Katarzyna Kobros hinterlassen hat.

Ebenso wirken Beschreibungen der ursprünglichen Werke und der Persönlichkeit der Künstlerin durch Personen, die ihr nahestanden bzw. sie noch gekannt haben, nach. Insofern ist es fast unmöglich, davon zu abstrahieren und eine objektive Einordnung ihres Gesamtwerkes vorzunehmen. Daher kennzeichne ich das vorletzte Kapitel meiner Arbeit bewußt als einen Versuch, das Oeuvre der Künstlerin und ihre Geisteshaltung in der Tradition zu begründen, d.h. Parallelen ähnlicher Denkweisen aufzuzeigen (vgl. Kap. IV. 1.). Gleichzeitig können an der Diskussion der Ergebnisse des hierzu gehörenden Kapitels die vier eingangs formulierten Thesen überprüft werden.

Der Vergleich mit der bildhauerischen Tradition läßt den Schluß zu, daß Kobros Raum-Kompositionen tatsächlich in Abgrenzung zur akademischen Bildhauerei des beginnenden 20. Jahrhunderts entstanden waren (vgl. Kap. I. 1., These 1). Zwar nahm das Werk der Künstlerin Ausgang von den dreidimensionalen Objekten Wladimir Tatlins, doch war auch dessen Werk bereits eine Antwort auf die traditionelle Raumgestaltung.

Katarzyna Kobros Akte, in welchen sie Tendenzen zeitlich früher vorausgegangener Richtungen erforschte, lassen zunächst zumindest auf eine jüngere bildhauerische Tradition schließen. Doch auch die von der Künstlerin bevorzugte Stilrichtung, der Kubo-Futurismus, entstand aus der experimentellen Malerei heraus und antwortete mit ursprünglich der Malerei eigenen Mitteln auf die akademische Bildhauerei.

Über die Orientierung Katarzyna Kobros an der internationalen Avantgardemalerei und ihren Experimenten in der nicht-gegenständlichen Ausdrucksweise gelang der Künstlerin die Umsetzung dieser Ideen in die Dreidimensionalität (vgl. Kap. I. 1., These 3). Davon ausgehend entwickelte sie schließlich ein selbständiges theoretisches und praktisches Skulpturkonzept. Darin geht sie von der Unendlichkeit des Raumes aus, dessen Ausdehnung in

der Horizontalen, Vertikalen und in der Tiefe durch die harmonischen Aufeinanderfolge von Flächen betont werden soll. Diese Harmonie versucht sie zu erreichen, indem sie den Goldenen Schnitt, dessen sukzessive Teilungen bis ins Unendliche vorgenommen werden können, als Proportionierungsmethode für ihre Raum-Kompositionen anwendet (vgl. Kap. III. 2.4.4.). Bei dieser Vorgehensweise bezieht die Künstlerin alle Größen und Proportionen auf ein anthropometrisches Maß, eine Idee, die sich somit noch vor Le Corbusiers Raumkonzept in den praktischen und theoretischen Arbeiten Katarzyna Kobros manifestiert (vgl. Kap. III. 2.4.4. Exkurs). Die Überwindung dieses an eine strenge Regelhaftigkeit gebundenen Konzeptes gelang der Künstlerin erst mit der Volumengestaltung der weiblichen Aktfiguren. Sie gewährte Kobros individueller Gestaltungsweise einen größeren Spielraum, was sie auch in die Formung ihrer letzten Flächenkonstruktionen einfließen ließ (vgl. Kap. I. 1., These 2).

Auch wenn die Künstlerin Anregungen für ihr Werk bewußt nur in der avantgardistischen Kunst ihrer Gegenwart gesucht hat, kann ihr Werkverständnis dennoch in einer älteren Tradition begründet sein. Kobros Abstraktionen scheinen einem Verständnis zu entspringen, wonach nur wenige, in den einzelnen Werken nur leicht variierte Formen bereits von einem umfassenden Konzept zeugen können.

Sie beschränkte sich nicht nur in der Farbwahl nicht nur auf die Farbe Weiß bzw. die Primärfarben, sondern auch in den Rhythmen der Formen ihrer Skulpturen auf die serielle Aufeinanderfolge von Flächen im Raum. Diese starke Konzentration auf Wesentliches, verbunden mit einem Konzept, das ganzheitlich, d.h. auf alle Wirklichkeitsbereiche Auswirkung haben sollte, zeigt eine eindeutige Geistesverwandschaft zwischen Katarzyna Kobros Werk und dem Kulturkreis, in welchem sie aufgewachsen und dem sie ihr ganzes Leben verpflichtet blieb: einem Kulturkreis, der durch den russisch-orthodoxen Glauben und das traditionelle Werkverständnis der Ikonenkunst bestimmt wurde. In einem Ver-

gleich bezüglich der Intention einer Ikone und einer Skulptur Kobros, der Werkausführung und der Beziehung zwischen dem Betrachter einer Ikone und dem eines Werkes der Künstlerin versuchte ich auffällige Übereinstimmungen aufzudecken (vgl. Kap. IV. 2.).

Trotz der beschriebenen Parallelen in der Geisteshaltung möchte ich an dieser Stelle auf ein Problem hinweisen, das ein solcher Vergleich mit sich bringt:

Bereits im Kapitel über den Forschungsstand (vgl. Kap. I. 3.) habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß je nachdem, welche Zielsetzung der Forscher verfolgt, die dargelegten Fakten verschieden interpretiert oder bewußt anders einander zugeordnet werden können.

Will man Kobros innovatorische Rolle in der Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beweisen, so muß man ihr Werk im Vergleich mit dem der Künstler ihrer Zeit sehen. Es stellt sich dann heraus, daß ihr Konzept und ihr Verständnis vom Sinn eines Kunstwerkes ein völlig neues ist und aus der Gruppe der konstruktivistischen Werke Polens herausragt. Ein Beweis für eine solche Sichtweise ist nicht nur der bisherige Forschungsstand, sondern auch die Interpretation des Werkes Katarzyna Kobros durch die Künstler der Moderne.

Daß die Wahl der "planar dimension" für die Gattung der plastischen Gestaltung als gleichwertiges Element neben der Gestaltung des Raumes durch Volumen heute als selbstverständlich erachtet wird, hat nicht zuletzt Kobros Werk ermöglicht.

Geht man dagegen davon aus, daß jede Entwicklung sich innerhalb eines bestimmten historischen Rahmens ereignet, muß berücksichtigt werden, daß Innovationen nur durch bereits vorgeprägte Ideen möglich sind, und letztendlich die biographisch-historische und kulturelle Situation darüber entscheidet, wer diese Ideen in die Tat umsetzt und wo dies geschieht.

So hat - trotz der scheinbar völlig neuen Gestaltungsweise, die zudem auf keiner historischen Ausbildung beruht - auch Katarzyn Kobros innovatorische Raumgestaltung ihre Wurzeln. Wie die Werkanalyse und die motiv- und typengeschichtliche Untersuchung zeigte, liegen sie nachweisbar in der nicht-gegenständlichen Malerei der Avantgarde des beginnenden

20. Jahrhunderts. Die Tatsache jedoch, daß die Künstlerin aus dieser Avantgarde nur bestimmte Tendenzen und Ideen auswählte, mit denen sie dann auf die akademische Kunsttradition antwortete, weist darauf hin, daß sie bereits mit einem vorgeprägten Werkverständnis ihr Skulpturenkonzept entwickelte. Die Prägung fand sicher zum Großteil während ihrer Kunstausbildung in Rußland statt, könnte aber ebenso sehr von ihrem traditionellen Kulturkreis bestimmt sein. Ob die für Kobros Werk zutreffende Parallelität dieses Verständnisses mit der traditionellen Ikonenmalerei auch bei anderen Avantgardekünstlern des osteuropäischen Kulturkreises eine Rolle gespielt hat, müßte gesondert überprüft werden. Eine solche Untersuchung könnte rückwirkend zu einer Bestätigung dieses Sachverhalts beitragen, der aufgrund des Schwerpunktes der Arbeit nur angeschnitten und thesenhaft bleiben kann.

Trotz der Probleme, die die kunsthistorische Einordnung des Gesamtwerkes Katarzyna Kobros aufwirft, kann nun jedoch der eingangs zitierten Provokation der Künstlerin begegnet werden: Ist der Betrachter geschult, auch in nicht-gegenständlichen Formen eine Ideenrezeption zu erkennen, das Kunstwerk als Spiegelung einer historischen und kulturellen Situation zu sehen und sich darüber hinaus mit der Persönlichkeit, in diesem Fall der Künstlerin und ihrer eigenen Geschichte und Intention zu befassen, so kann er in einer Skulptur Katarzyna Kobros ebenso "lesen" wie in jedem gegenständlichen Werk, das auf einer "literarischen Anekdote" basiert.

Inhaltsübersicht

Seite

Band II

Werkkatalog	1
Bemerkungen zum Werkkatalog	1
Abbildungsnachweis	33
Anmerkungen zu Kapitel I	34
" zu Kapitel II	40
" zu Kapitel III	61
" zu Kapitel IV	78
Literaturverzeichnis	83
Bildanhang	

Werkkatalog

Bemerkungen zum Werkkatalog

- Numerierung: Sowohl die Katalognummer als auch die Numerierung der einzelnen Werkgruppen entspricht der chronologischen Entwicklung.
- Betitelung: Die Titelgebung (der polnischen Titel steht jeweils in Klammern) erfolgte entsprechend der Benennung der Werke durch die Künstlerin selbst (z.B. nach: Kobro/ Strzemiński, 1931), den Titeln in Katalogen oder Zeitschriften bis 1951 bzw. aufgrund der Zuordnung einzelner Werke zu einer Werkgruppe (s. Raum-Komposition X). Die jeweils davon abweichenden Titel bei anderen Autoren oder in Ausstellungskatalogen werden unter "Literatur" oder "Ausstellungen" in Klammern angegeben.
- Maßangaben: Höhe x Breite x Tiefe
- Abkürzungen:
- Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931 = Kobro, K., Strzemiński, Kompozycja przestrzeni - obliczenia rytmu czasoprzestrzennego, in: Biblioteka "a.r.", Nr. 2, Łódź 1931.
- Zagrodzki, J., 1971 = Zagrodzki, J., Katarzyna Kobro, in: Grupa "a.r." 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi, Muzeum Sztuki, Łódź 1971.
- Utkin, B., 1972 = Utkin, B., Kompozycja przestrzenno-rzeźbiarska Katarzyny Kobro, in: Ochrona Zabytków, Nr. 25, o.O., 1972.

Zagrodzki, J., 1979 = Zagrodzki, J., Awangardowa twórczość Katarzyny Kobro i problem rzeźby przestrzennej, Diss., Masch., Łódź 1979.

Nakov, A., 1981 = Nakov, A., Abstrait/Concret, Art non-objectif Russe et Polonais, o.O. 1981.

Turowski, A., 1991 = Turowski, A., Konstrukttywizm Polski. Próba rekonstrukcji nurtu 1921-1934, Wrocław 1981.

Zagrodzki, J., 1984 = Zagrodzki, J., Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni, Masch., Warszawa 1984 (zweite korrigierte Fassung)

Ausstellungen: 1932 Łódź = "Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej", Kat. Nr. 2, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów.

1933 Warszawa = "Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych", IPS.

1956-1957 Łódź = "Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński", Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.

1957 Paris = "Précurseurs de l'art abstrait en Pologne", Galerie Denise René.

1971 Łódź = "Grupa "a.r." 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi", Muzeum Sztuki.

1973 Essen/Otterlo = "Constructivism in Poland 1923-1936. Blok. Praesens. "a.r.", Museum Folkwang Essen; Rijksmuseum Kröler-Müller Otterlo.

1976 New York/Detroit/Buffalo/Chicago = Polish Constructivism, Museum of Modern Art, New York; Art Institute, Detroit; Albright Knox Gallery, Buffalo; Art Institute, Chicago.

1976 Stockholm = Polskt Konstruktivism 1923-1936, Tadeusz Kantor, Jarzy Krawczyk, Galleriet, Kulturhuset.

1977 Montreal = Constructivism Polonais 1923-1936.

1977 Münster = "Skulptur", Landesmuseum.

1978 Münster = "abstraction-création", Landesmuseum.

1979 New York = "The planar dimension", Salomon R. Guggenheim Museum.

1979 Rom/Genova/Venezia = L'Avanguardia Polacca 1910-1978, S.I. Witkiewicz, Construttivismo, Artisti Contemporanei.

1983 Paris = "Présences Polonaises. Witkiewicz - Constructivisme - Les Contemporains", Centre Georges Pompidou.

1984 Cambridge/London/Oxford = "Constructivism in Poland 1923-1936", Kettle's Yard Gallery Cambridge; Riverside Studio London; Museum of Modern Art Oxford.

1985 Odense/Herning/Hovikodden = "Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski. Tre Pionerer For Polsk Avant-Garde", Fyns Kunstmuseum Odense; Herning Kunstmuseum; Sonja Henies i og Niels Onstads Stiftelser Kunstsentret, Hovikodden.

Kat.Nr. 1

Flachrelief

ca. 75 x 100 cm; zementiert; um 1920/21; nur in Beschreibung bekannt (Lisko, N., vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 44).

Provenienz: -

Standort/Besitzer: An der Wand einer ehemaligen Druckerei in Smolensk.

Literatur: Zagrodzki, J., 1984, S. 44

Ausstellungen: -

Beschreibung: Ein im Wandrelief zentral angeordneter Kreis wurde durch locker verteilte, geometrische Figuren "attackiert".

Kat.Nr. 2

"ToS 75," - Kontrast der Oberflächenstruktur und Form der Materialien. Gegenseitiges sich Aufheben dynamischer Richtungen. (Kontrast faktury i formy materiałów. Wzajemne zamykanie się kierunków dynamicznych).

Assemblage aus verschiedenen Materialien; nicht signiert; um 1920, nur in Reproduktion bekannt (Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 14).

Provenienz: Bis 1922 in Besitz der Künstlerin, in der Sowjetunion zurückgelassen.

Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931; Nakov, A., 1981, S. 116. (Contrast des Textures et de formes des matériaux. Neutralisation réciproque des directions dynamiques); Turowski, A., 1981; Zagrodzki, J., 1984, S. 166 (Struktura).

Ausstellungen: 1920 Smolensk, "IZO - gsudarstwiennaja wystanka kartiny i skulptury, Smolenskij Gubernskij Odiet Narodnogo Obrazowanija".

Als Reproduktion abgebildet in: Kat. Essen/Otterlo, 1973; Kat. Paris, 1983; Kat. Cambridge/London/Oxford, 1984.

Beschreibung: Additive Anordnung von objets trouvés aus verschiedenen Materialien in hochaufragender Form auf einem flachen Sockel.

Kat.Nr. 3

Hängende Skulptur I (Rzeźba wisząca.)

20 x 40 x 40 cm; Metall, Holz, Harz, Glaswolle; lackiert, nicht signiert; Original 1921 (zerstört); Replik 1934/35 (zerstört); Rekonstruktion 1972.

Provenienz: Original bis 1922 in Besitz der Künstlerin, in der Sowjetunion zurückgelassen; Replik für das Kunstmuseum in Łódź, im 2. Weltkrieg zerstört; Rekonstruktion von B. Utkin und J. Zagrodzki für das Kunstmuseum in Łódź.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/S/R/156).

Literatur: Blok, Nr. 1, o.O. 1924, S. 3; Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 20 (Suprematyzm. Rzeźba wisząca.); Utkin, B., 1972, S. 203-206 (Kompozycja III - Kontrasty Przestrzeni = Komposition III - Raumkontraste); Turowski, A., 1981, Abb. 15 (Kompozycja wisząca = Hängende Komposition); Nakov, A., 1981, S. 80 (Constructivism suprematiste suspendue); Zagrodzki, J., 1984, S. 166, Nr. 14 (Konstrukcja wisząca = Hängende Konstruktion).

Ausstellungen: 1973 Essen/Otterlo (Suspended Composition 1); 1976 New York/Detroit/Buffalo/Chicago (Suspended Composition 1); 1976 Stockholm (Upphängd komposition 1); 1977 Montreal (Composition en suspens 1); 1979 Rom/Genova/Venezia (Costruzione pendente 1); 1983 Paris, 1984 Cambridge/London/ Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden (Haengende komposition 1).

Beschreibung: Hängende Skulptur zusammengesetzt aus vier Elementen der suprematistischen Formsprache: einem Oval, einer "Linie" (hier Stab), einem Quader und einem Würfel.

Kat.Nr. 4

Hängende Skulptur II

20 x 40 x 40 cm; Stahl, Sägeblatt; geschweißt
nicht signiert; Original 1921/22 (nicht bekannt); Rekonstruktion 1971.

Provenienz: Original bis in die 30er Jahre in Besitz der Künstlerin; heute in unbekanntem Privatbesitz; Rekonstruktion von B. Utkin und J. Zagrodzki für das Kunstmuseum in Łódź.

Standort/Besitzer: Original: zeitweilig im Centre Bruno Lussato, Musée d'Art et d'Histoire Genève; in unbekanntem Privatbesitz; Rekonstruktion: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/142).

Literatur: Blok, Nr. 1, o.O. 1924; Utkin, B., 1972, S. 205-206 (Kompozycja II - Dualizm Kontrastów = Komposition II -Dualismus der Kontraste); Turowski, A., 1981, Abb. 16 (Kompozycja wisząca 2 = Hängende Komposition 2); Nakov, A., 1981, S. 71 (Construction suprématisste suspendue); Zagrodzki, J., 1984, S. 166, Nr. 16 (Konstrukcja wisząca 2 = Hängende Konstruktion 2).

Ausstellungen: 1973 Essen/Otterlo (Suspended Composition 2); 1976 New York/Detroit/Buffalo/Chicago (Suspended composition 2); 1976 Stockholm (Upphängd komposition 2); 1977 Montreal (composition en suspens 2); 1979 New York; 1979 Rom/Genova/Venezia (Costruzione pendente 2).

Beschreibung: Hängende Skulptur aus vier aneinandergeschweißten Stahl- und Metallteilen: einem zu einem geschlossenen Band gefügten und teilweise nach innen umgeschlagenen Bandeisen, einem Metallsägeblatt, einem Metallring und -kreuz.

Kat.Nr. 5

Entwurf 1 für eine Abstrakte Komposition

um 1924; nur in Reproduktion bekannt (vgl. Praesens, Nr. 1, 1926, S. 21).

Provenienz: -

Standort/Besitzer: -

Literatur: Praesens, Nr. 1, o.O. 1926, S. 21; Zagrodzki, J., 1979, S. 69 (Kompozycja abstrakcyjna = Abstrakte Komposition); Zagrodzki, J., 1984, S. 166 (Szkic Kompozycji Abstrakcyjnej 2 = Skizze der Abstrakten Komposition 2).

Ausstellungen: -

Beschreibung: Komposition abstrakter, schwarz-weißer Flächen im hochrechteckigen Format.

Kat.Nr. 6

Entwurf 2 für eine Abstrakte Komposition

um 1924; nur in Reproduktion bekannt (vgl. Praesens, Nr. 1, 1926, S. 21).

Provenienz: -

Standort/Besitzer: -

Literatur: Praesens, Nr. 1, o.O. 1926, S. 21; Zagrodzki, J., 1979, S. 70 (Szkic Kompozycji abstrakcyjnej 2 = Skizze der Abstrakten Komposition 2); Zagrodzki, J., 1984, S. 166 (Szkic Kompozycji abstrakcyjnej 1 = Skizze der Abstrakten Komposition 1).

Ausstellungen: -

Beschreibung: Auf querrrechteckigem, weißem Grund schwarze Fläche, die einen Innenraum umschließt und diesen an einer Stelle offen in den Außenraum übergehen läßt. Nur geringfügige Unterschiede zur Abstrakten Komposition 1.

Kat.Nr. 7

Abstrakte Komposition I

24 x 32 cm; Öl auf Glas; Hinterglasmalerei;
nicht signiert; um 1924.

Provenienz: Aus dem Besitz der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv. Nr.: MS/SN/M/44).

Literatur: Zagrodzki, J., 1979, S. 70 (Kompozycja abstrakcyjna 2 = Abstrakte Komposition 2); ders., 1984, S. 166, Nr. 23.

Ausstellungen: 1928 Paris, "Salon d'Automne. Le Group Praesens" (Nr. 2523-2524: Composition 1, Composition 2, peinture à l'huile); 1932 Łódź; 1956-1957 Łódź; 1971 Łódź; 1973 Essen/ Otterlo; 1976 New York/Detroit/Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1983 Paris; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Nur geringfügig vom Entwurf 2 (Kat.Nr. 6) abweichende Komposition aus blauer Fläche auf weißem, querrrechteckigem Grund, ausgeführt als Hinterglasmalerei.

Kat.Nr. 8

Abstrakte Skulptur I

72 x 17,5 x 15,5 cm; Glas, Metall, Holz; farbig gefaßt; nicht signiert; 1924.

Provenienz: Als Geschenk der Gruppe "a.r." im 1. Quartal des Jahres 1932 in Besitz des Kunstmuseums in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/6).

Literatur: Blok, Nr. 8-9, o.O.1924; Rocznik Stowarzyszenia Architektów Polskich, Warszawa 1927, S. 17; Baranowicz, Z., 1975, Abb. 41 (Rzeźba suprematyczna = Suprematistische Skulptur), Zagrodzki, J., 1979, S. 66; Nakov, A., 1981, S. 282 (Construction suprématisiste); Turowski, A., 1981, A. 319; Zagrodzki, J., 1984, S. 166.

Ausstellungen: 1932 Łódź, "Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej" (Rzeźba abstrakcyjna 1 = Abstrakte Skulptur 1); 1973 Essen/Otterlo; 1979 New York/Detroit/Buffalo/Chicago; 1979 Rom/ Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Anordnung zweier Glasscheiben auf einem weißen Sockel in Form eines Kubus, mit dazwischenstehendem taillierten, hellbraunem Ovalband, an welchem eine auf Draht aufgezogene gelbe Kugel befestigt ist.

Kat.Nr. 9

Abstrakte Skulptur II

70 x 28 x 21 cm; Metall, Holz; farbig gefaßt;
nicht signiert; Original um 1924 (zerstört); Rekonstruktion 1972.

Provenienz: Original bis zum 2. Weltkrieg in Besitz der Künstlerin, im Krieg zerstört; Rekonstruktion von B. Utkin und J. Zagrodzki für das Kunstmuseum in Łódź.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv. Nr.: MS/SN/R/150).

Literatur: Praesens, Nr. 1, o.O.1926, S. 21; Utkin, B., 1972, S. 205ff (Kompozycja I - Kompozycja Symetrii = Komposition I - Komposition der Symmetrie); Zagrodzki, J., 1979; Turowski, A., 1981, S. 325, Abb. 200/201; Zagrodzki, J., 1984, S. 166.

Ausstellungen: 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/ Buffalo/ Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 Rom/ Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/ Hovikodden.

Beschreibung: Symmetrische Anordnung flächiger Elemente um einen tropfenförmigen Sockel und einen scheinbar schwebenden, mandelförmigen Körper, der von einem ovalen Metallband umgeben wird.

Kat.Nr. 10

Abstrakte Skulptur III

65 x 24 x 22; Holz, Glas, Metall, Plastik;
farbig gefaßt;
nicht signiert; Original 1924; Rekonstruktion (zwei Varianten) 1972.

Provenienz: Original bis zum 2. Weltkrieg in Besitz der Künstlerin, im Krieg zerstört; Rekonstruktion von B. Utkin und J. Zagrodzki - in zweifacher Ausführung - für das Kunstmuseum in Łódź.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/261 und MS/SN/R/167).

Literatur: Praesens, Nr. 1, o.O. 1926, S. 20; Forma, Nr. 1, o.O. 1933, S. 11; Utkin, B., 1972, S. 206 (Kompozycjy IV - Sześć kształtów = Komposition IV - Sechs Formen); Nakov, A., 1981, S. 288; Turowski, A., 1981, Abb. 202; Zagrodzki, J., 1984, S. 166, Nr. 20/21.

Ausstellungen: 1973 Essen/Otterlo (Inv.Nr.: MS/SN/R/167); 1976 New York/Detroit/Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal.

Beschreibung: Asymmetrische Anordnung fünf unterschiedlicher Formen aus verschiedenem Material um eine scheinbar schwebende weiße Scheibe. Beide Rekonstruktionen stark abweichend von den Fotografien des Originals.

Kat.Nr. 11

Raum-Skulptur I

50 x 78 x 56 cm; Stahl, Holz; monochrom weiß;
nicht signiert; Original 1925 (teilweise zerstört); Rekonstruktion mit Originalteilen 1967.

Provenienz: Am 3.XI.1967 im Krieg teilzerstörte Skulptur aus unbekanntem Privatbesitz in Besitz des Kunstmuseums in Łódź übergegangen. Die erhaltenen Teile wurden 1967 von B. Utkin und J. Zagrodzki vervollständigt.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/48).

Literatur: Kobro/Strzeminski, 1931, Abb. 17; Baranowicz, Z., 1975, Abb. 76; Turowski, A., 1981, Abb. 203; Zagrodzki, 1984, S. 166, Nr. 30.

Ausstellungen: 1979 Paris; 1973 Essen/Otterlo; 1978 Münster/ Paris (Raumbildwerk); 1979 New York/Detroit/Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 Rom/Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/ Hovikodden.

Beschreibung: Skulptur aus drei Elementen: einem horizontal-liegenden Dreieck (dient gleichzeitig als Plinthe), einem dieses Dreieck überspannenden Bogen und einer unter den Bogen geschobenen unregelmäßigen Form.

Kat.Nr. 12

Raum-Komposition I

14 x 53,5 x 39,5 cm; Stahl; monochrom weiß;
nicht signiert; 1925.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/15).

Literatur: Kobro/Strzeminski, 1931, Abb. 33; Zagrodzki, J., in: Kat. Łódź 1971; Zagrodzki, J., 1979, S. 87; Turowski, A., 1981, Abb. 204; Zagrodzki, J., 1984, S. 166, Nr. 31.

Ausstellungen: 1933 Warszawa, "Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych", IPS (Nr. I-IV Kompozycja przestrzenna = Raum-Komposition); 1957 Paris, 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/ Buffalo/ Chicago; 1976 Stockholm, 1979 Rom/Genova/Venezia; 1983 Paris.

Beschreibung: Sockelfreie Skulptur aus gebogenen und gewinkelten Platten, deren Anordnung im Grundriß einen rechten Winkel ergibt.

Kat.Nr. 13

Raum-Skulptur II

50 x 50 x 25 cm; Stahl; monochrom weiß;
nicht signiert; um 1926.

Provenienz: -

Standort/Besitzer: Zygmunt Scheller, Düsseldorf

Literatur: Zagrodzki, J., 1984, S. 167, Nr. 34, (Rzeźba przestrzenna 3 = Raum-Skulptur 3).

Ausstellungen: 1983 Paris; 1984 Basel, "Skulptur im 20. Jahrhundert", Merian-Park.

Beschreibung: Sockelfreie Skulptur aus gebogenen und gewinkelten Stahlplatten, bestimmt durch eine stehende, hochrechteckige Fläche und einen im 45° dazu stehenden Bogen.

Kat.Nr. 14

Raum-Skulptur III

Fotografie; Holz, farbig gefaßt;
nicht signiert; vor 1929.

Provenienz: Bis 1931 in Besitz der Künstlerin, Verbleib danach unbekannt.

Standort/Besitzer: -

Literatur: Sztuki Piękne, 5. Jg., Nr. 8/9, o.O. 1929, S. 343;
Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 34; Zagrodzki, J., 1984, S. 166
(Rzeźba przestrzenna 2 = Raum-Skulptur 2).

Ausstellungen: -

Beschreibung: Hochrechteckiger, farbig gestalteter Turm auf einem
seitlich teilweise offenen Sockel.

Kat.Nr. 15

Raum-Komposition II

50 x 50 x 50 cm; Stahl; farbig gefaßt;
nicht signiert; 1928.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als
Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/16).

Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 35; Kobro, K., Rzeźba
stanowi część przestrzeni, in: Głos pastyków, Nr. 1-7, o.O. 1937,
S. 43; Minich, M., O nową organizację muzeów sztuki, in: Sztuka
Współczesna II, Kraków 1966; Zagrodzki, J., in: Kat. Łódź 1971;
Nakov, A., 1981, S. 284; Turowski, A., 1981, S. 326, Abb. 206;
Kobro/Strzemiński, in: Baudin/Jedryka (Hrsg.), L'Espace Uniste,
Lausanne 1977; Zagrodzki, J., 1984, S. 166, Nr. 35.

Ausstellungen: 1933 Warszawa; 1956-1957 Łódź; 1957 Paris; 1962
Warszawa, "Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w",
IPS; 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/
Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 Rom/
Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford;
1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Große Skulptur ohne Sockel aus gewinkelten Platten, die jeweils in einem 45° Winkel zueinander stehen und durch die farbige Fassung in Quadrate bzw. Rechtecke unterteilt sind.

Kat.Nr. 16

Skizze zur Raum-Komposition III;
um 1928.

Provenienz: -

Standort/Besitzer: -

Literatur: Kobro/Strzeminski, 1931, Abb. 39; Kobro/Strzeminski, 1932, o.S.

Ausstellungen: -

Beschreibung: In Aufsicht gezeigte Umrisslinien der Raum-Komposition III. Die gewinkelten und gebogenen Flächen sind in Teilstrecken unterteilt, die in einem Verhältnis von 3 : 5 zueinander stehen. Daneben die Angabe der daraus resultierenden Proportion $n = \frac{8}{5}$.

Kat.Nr. 17

Raum-Komposition III

40 x 64 x 40 cm; Stahl; monochrom weiß;
nicht signiert; 1928.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/17).

Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 38/39; Kobro, K., Funkcjonalizm, in: Forma, Nr. 4, o.O. 1936, S. 12/13; Repr. in: Przegląd artystyczny, Nr. 1, o.O. 1957; Restenay, P., Le Musée d'Art de Lodz, Pologne. L'uides d'un humanisme sans frontière, in: Domus, Nr. 461, o.O. 1968; Zagrodzki, J., in: Kat. Łódź 1971, Abb. 34; Turowski, A., 1981, S. 331, Abb. 348, 369; Zagrodzki, J., 1984, S. 167, Nr. 36.

Ausstellungen: 1933 Warszawa; 1956-1957 Łódź; 1957 Paris; 1964 New York, "Mondrian, de Stijl an their impact", Marlborough Gerson Gallery; 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/ Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1978 Münster; 1979 New York; 1979 Rom/ Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/ London/Oxford; 1985 Odense/Herning/ Hovikodden.

Beschreibung: Sockellose Skulptur aus gewinkelten Platten, bestimmt durch einen großen Bogen, die sich insgesamt stark in der Horizontalen erstreckt.

Kat.Nr. 18

Raum-Komposition IV

40 x 64 x 40 cm; Stahl; farbig gefaßt;
nicht signiert; 1929.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/18).
(Rekonstruktion von B. Utkin im Kröller-Müller Museum, Otterlo).

Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 37; Flugblatt der Gruppe "a.r.", Łódź 1932, S. 1; Minich, M., O nową organizację Muzeów sztuki, in: Sztuka współczesna II, Kraków 1966; Olkiewicz, J., Museum der modernen Kunst, in: Polen, o.O. 1968; Nakov, A., 1981, S. 316, Abb. s. Umschlag (hier spiegelverkehrt); Turowski, A., 1981, Abb. 349; Kerber, B., Skulptur in Farbe, in: Kunstforum, Bd. 60, April 1983, S. 44; Zagrodzki, J., 1984, S. 167, Nr. 47.

Ausstellungen: 1933 Warszawa (Nr. 27-32 "Kompozycja przestrzeni" = Raum-Komposition); 1956-1957 Łódź; 1957 Paris; 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/ Buffalo/ Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Köln, "22 polnische Künstler", Kunstverein; 1977 Montreal; 1979 Rom/Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Basel, "Skulptur im 20. Jahrhundert", Merian-Park; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Große, farbig gefaßte Skulptur ohne Sockel mit offenem Innenraum, darin einem U-förmigen Element.

Kat.Nr. 19

Raum-Komposition V

25 x 64 x 40 cm; Stahl; geschweißt; monochrom weiß; nicht signiert; 1929.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/19).

Literatur: Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 46; "Abstraction-Création", Nr. 2, o.O. 1933, S. 27; Zagrodzki, J., in: Kat. Łódź 1971; Nakov, A., 1981, S. 283; Turowski, A., 1981, S. 326, Abb. 207; Zagrodzki, J., 1984, S. 167, Nr. 46.

Ausstellungen: 1956-1957 Łódź; 1957 Paris; 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo, (Space Composition 5); 1976 New York/Detroit/ Buffalo/ Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 Rom/ Genova/ Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Große sockellose Skulptur aus gewinkelten und gebogenen weißen Platten mit offenem Innenraum, darin ein S-förmiges Element.

Kat.Nr. 20

Raum-Komposition VI

64 x 25 x 15 cm; Stahl; geschweißt; farbig gefaßt; nicht signiert; 1931.

Provenienz: Bis 1945 in Besitz der Künstlerin. Am 15.XII.1945 als Geschenk der Künstlerin an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/1).

Literatur: Przegląd artystyczny, 1958, S. 21; Wallis, M., Sztuka polska dwudziestolecia, Warszawa 1959, Abb. 93; Minich, M., O nową organizację muzeów sztuki, in: Sztuka współczesna II, Kraków 1966, Abb. 34; Baranowicz, Z., 1975, Abb. 77 (Rzeźba przestrzenna 6 = Raum-Skulptur 6); Turowski, A., 1981, S. 324, Abb. 158; Zagrodzki, J., 1984, S. 167, Nr. 48-49.

Ausstellungen: 1956-1957 Łódź (im Katalog spiegelverkehrt abgebildet); 1957 Paris; 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo, (Space composition 6); 1976 New York/Detroit/Buffalo/ Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 New York; 1979 Rom/Genova/Venezia; 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Farbig gefaßte sockellose Skulptur in hochaufrager der Form mit S-förmigem Element in der Mitte.

Kat.Nr. 21

Raum-Komposition VII

12 x 64 x 16 cm; Stahl; geschweißt; monochrom weiß;
nicht signiert; Original 1931 (zerstört); Rekonstruktion 1973.

Provenienz: Original bis 1945 in Besitz der Künstlerin, im Krieg zerstört; Rekonstruktion von J. Zagrodzki, B. Brzezinska und L. Siemionowicz für das Kunstmuseum in Łódź. Weitere Rekonstruktion im Besitz der Prager Galerie Benedikt und der Kölner Galerie Gmurzynska (s. Zagrodzki, J., 1984, S. 108, Anm. 52).

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/169)
(Rekonstruktion 2, Benedikt-Galerie, Prag; Rekonstruktion 3, Galerie Gmurzynska, Köln).

Literatur: Abstraction-Création, Nr. 2, o.O. 1933, S. 27; Nakov, A., 1981, S. 285; Turowski, A., 1981, S. 326, Abb. 205; Zagrodzki J., 1984, S. 167, Nr. 52.

Ausstellungen: 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/ Detroit/ Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1977 Münster (hi- Abb. der Rekonstruktion aus dem Besitz der Galerie Gmurzynska, Köln); 1979 Rom/Genova/Venezia; 1983 Paris (im Katalog wird das Entstehungsdatum der Skulptur fälschlicherweise mit 1921 angegeben, s. S. 219, Abb. 712); 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Weiß bemalte Skulptur ohne Sockel aus gewinkelten und gebogenen Platten. Die niedrige sich in der Horizontalen erstreckende Plastik wird durch einen Bogen bestimmt.

Kat.Nr. 22

Raum-Komposition VIII

10 x 24 x 15 cm; Stahl; geschweißt; monochrom weiß;
nicht signiert; um 1932.

Provenienz: Bis 1935 in Besitz der Künstlerin; danach Verbleib
unbekannt. Als Schenkung an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (/Inv.Nr.: MS/SN/R/42).

Literatur: Kobro, K., Dla ludzi..., in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935,
S. 14; Abstraction-Création, Nr. 4, o.O. 1935, S. 19; Strzemiński,
W., Aspekty rzeczywistości, in: Forma, Nr. 5, o.O. 1936, S. 11;
Zagrodzki, J., 1971; Kotula, A., Krakowski, P., Malarstwo, rzeźba,
architektura, Warszawa 1972, Abb. 321; Nakov, A., 1981, S. 316,
Abb. 283; Turowski, A., 1981, S. 326, Abb. 205; Zagrodzki, J.,
1984, S. 167, Abb. 54.

Ausstellungen: 1936 Warszawa, "Salon plastyków", IPS; 1973 Essen/
Otterlo, (Space composition 8); 1976 New York/Detroit/ Buffalo/
Chicago; 1976 Stockholm; 1983 Paris (im Katalog unter Nr. 713
fälschlicherweise als "Composition spatial, 2, 1928" geführt).

Beschreibung: Kleinste Skulptur Kobros, sockellos und weiß ge-
strichen aus gewinkelten und gebogenen Flächen, erinnert an
Hauskonstruktionen, (s. Projekt für einen funktionalen Kinder-
garten, Kat.Nr. 23).

Kat.Nr. 23

Projekt für einen funktionalen Kindergarten;

um 1932; nur in Reproduktion bekannt (Forma, Nr. 5, o.O.,
August 1936, S. 11).

Provenienz: Bis 1936 in Besitz der Künstlerin und der Gruppe "a.r."; danach verlorengegangen.

Standort/Besitzer: -

Literatur: Forma, Nr. 5, o.O. August 1936, S. 11; Turowski, A., 1981, S. 332, Abb. 370.

Ausstellungen: Reproduziert in Kat. Essen/Otterlo, 1973; Kat. Paris, 1983.

Beschreibung: Das Projekt ist in der Konstruktionsweise angelehnt an die Raum-Komposition 8 (Kat.Nr. 22); begrenzende Flächen sind allerdings durch Glasfronten ersetzt und der Dachbogen ist stärker betont.

Kat.Nr. 24

Raum-Komposition IX

15 x 35 x 19 cm; Stahl; farbig gefaßt
signiert an der Unterseite "K.Kobro"; 1933

Provenienz: Bis 1938 in Besitz der Künstlerin. Später als Geschenk an Lucyna und Stefan Wegner, Łódź, übergegangen. Am 24.II.1967 vom Kunstmuseum in Łódź angekauft.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/43).

Literatur: Forma, Nr. 6, Juli-Sept., o.O. 1938, S. 24; Zagrodzki J., 1984, S. 168, Nr. 62.

Ausstellungen: 1969 Paris; 1973 Essen/Otterlo; 1976 New York/Detroit/ Buffalo/Chicago; 1976 Stockholm; 1977 Montreal; 1979 Rom/Genova/Venezia, (im Katalog zweimal aufgeführt, s. Nr. 157 und Nr. 158); 1983 Paris; 1984 Cambridge/London/Oxford; 1985 Odense/Herning/Hovikodden.

Beschreibung: Sockellose Skulptur in biomorpher Form aus gebogener Platte mit Ausschnitt; Oberfläche grau, Unterseite weiß.

Kat.Nr. 25

Raum-Komposition X

vermutlich Gips; monochrom weiß;
um 1933, nur in Reproduktion bekannt (vgl. Abstraction-Création,
Nr. 5, o.O. 1936, Abb. S. 15).

Provenienz: -

Standort/Besitzer: -

Literatur: Abstraction-Création, Nr. 5, o.O. 1936, Abb. S. 15.

Ausstellungen: -

Beschreibung: Biomorph gestaltete Masse mit weich geschwungenem Umriß.

Kat.Nr. 26

Akt I

ca. 22 cm; Gips;
nicht signiert; 1920-30.

Provenienz: Bis 1930 in Besitz der Künstlerin. Am 31.III.1930 als
Schenkung an die Gemeinde der Stadt Łódź von der Künstlerin dem
Kunstmuseum in Łódź übergeben.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/2).

Literatur: Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930-1962, Łódź 1965, Abb. S. 53 (Akt III); Baranowicz, Z., Polska Awangarda Artystyczna 1918-1939, Warszawa 1975, S. 107 (Akt 2; das Entstehungsjahr ist fälschlicherweise mit "um 1924" angegeben).

Ausstellungen: vermutlich 1928 Warszawa, "Salon Modernistów", IPS, (Nr. 42-43, ohne Abb., rzeźby w gipsie = Skulpturen in Gips); 1932 Łódź, "Wystawa prac zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi", IPS, (Nr. 212, ohne Abb., Akt, gips = Akt, Gips); 1932-1933 Warszawa, "Zrzeszenie Artystów Plastyków Łódzkich", IPS (Nr. 123, ohne Abb. Akt); 1933 Warszawa "Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi", IPS, (Nr. 16-17, Akt (rzeźba) = Akt (Skulptur)); 1934 Łódź, "Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, IPS, (Nr. 39/42/43 Akt (gips/cement/gips)).

Beschreibung: Am Boden sitzende weibliche Aktfigur mit angezogener Beinen, die von den Unterschenkeln an sichtbar sind. Hände auf dem Rücken haltend, schaut sie über die linke Schulter.

Kat.Nr. 27

Akt II

ca. 28 cm; Gips;

nicht signiert; 1920-1930 bzw. 1946-49 (Nika Mazurowska).

Provenienz: Bis 1930 in Besitz der Künstlerin. Laut Inventareintragung des Kunstmuseums in Łódź 1930 als Geschenk der Künstlerin an die Gemeinde der Stadt Łódź in Besitz des Kunstmuseums Łódź übergegangen.

Laut Auskunft der Tochter Kobros, Nika Mazurowska, als Leihgabe im Besitz Fr. Jackiewicz, Warszawa, nach deren Tod Verbleib unbekannt. (Mit Einwilligung Nika Mazurowskas wurde von dieser Skulptur ein Bronzeabguß für das Grab des Herrn Jackiewicz angefertigt).

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/3);
(Bronzeabguß Powązki-Friedhof, Warszawa).

Literatur: Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930-1962, Łódź 1965,
Abb. 51 (Akt I); Baranowicz, Z., Polska Awangarda Artystyczna
1918-1939, Warszawa 1975, Abb. S. 107 (Akt 6, datiert um 1924).

Ausstellungen: Falls 1920-1930, s. Akt 1.

Beschreibung: Am Boden hockende weibliche Aktfigur mit stark angewinkelten Beinen; Arme umfassen die Knie, der geneigte Kopf ruht auf dem rechten Knie.

Kat.Nr. 28

Akt III

ca. 18 cm; Gips;
nicht signiert; 1920-1930.

Provenienz: Bis 1930 in Besitz der Künstlerin. Am 31.III.1930 als
Schenkung der Künstlerin an die Gemeinde der Stadt Łódź in Besitz
des Kunstmuseums in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/4).

Literatur: Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930-1962, Łódź 1965,
Abb. S. 51 (Akt II).

Ausstellungen: s. Akt 1.

Beschreibung: Am Boden sitzender weiblicher Akt mit seitlich an
den Körper gewinkelten Beinen. Rechte Schulter stark hochgezogen;
Arme hinter dem Rücken; Kopf geneigt nach links gewendet.

Kat.Nr. 29

Akt IV

vermutlich Gips;

vor September 1934, nur in Reproduktion bekannt (vgl. Forma, Nr. 2, Sept. 1934, Abb. 14).

Provenienz: Bis 1934 in Besitz der Künstlerin, danach Verbleib unbekannt.

Standort/Besitzer: -

Literatur: Forma, Nr. 2, Sept. o.O. 1934, Abb. 14.

Ausstellungen: s. Akt 1.

Beschreibung: Nach vorn geneigte weibliche Aktfigur auf einem Sockel, vermutlich auf dem linken Bein knieend; die Arme angewinkelt vor die Brust gepreßt, den Kopf nach unten gesenkt. Starke Facettierte, mit dynamischen Bögen.

Kat.Nr. 30

Landschaft I - Siemiatycze

25 x 20 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Im Bildvordergrund rechts eine alte strohgedeckte Blockhütte - vom Bildrand angeschnitten - mit geöffneten Toren. Es umgibt sie eine Wiese, die von einem stark beschädigten Zaun geteilt wird, der im Bild eine Diagonale von links unten nach rechts oben zieht und hinter der Hütte verschwindet. Am Horizont neben einem großen Baum ein weiterer alter Schuppen.

Kat.Nr. 31

Landschaft II - Birkenwald

39,2 x 33,5 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-1949.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Blick auf eine Lichtung in einem Birkenwald mit einer einzelnen Birke in der Bildmitte. Das Bild ist in kräftigen Schrägschraffuren ausgeführt.

Kat.Nr. 32

Landschaft III - Stadtansicht mit Schornstein

33 x 24,5 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-1949.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Hinter einem mit Gras und Büschen bewachsenen Hügel, der von links unten nach rechts oben im Bild aufsteigt, und einer dahinterverlaufenden roten Ziegelmauer, sieht man die hinter Baumkronen liegenden Dächer einer Industrieanlage mit Schornstein. Das Bild ist in kräftigen Schrägschraffuren ausgeführt.

Kat.Nr. 33

Landschaft IV - Nika vor Bäumen

30 x 21,5 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Ausblick auf eine Landschaft mit hohem Gras und zwei Pappeln am Horizont. Im Bildvordergrund vor einem Baum hockt auf einem kleinen Erdhügel ein Mädchen, das seinen Kopf in die linke Hand stützt. Es hat kurzes helles Haar und trägt eine weiße, ärmellose Bluse und einen blauen Rock. Das Bild ist in kräftigen Schrägschraffuren ausgeführt.

Kat.Nr. 34

Landschaft V - Wiese mit Büschen und Bäumen

27,5 x 19 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Ausschnitt aus einer Heide-Landschaft mit vereinzelt stehenden kleinen Bäumen und Büschen, dazwischen hohes, teilweise von der Sonne verbranntes Gras.

Kat.Nr. 35

Stilleben

32 x 43 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Vor dem Hintergrund eines blauen, übereck auf eine Liege gestellten Kissens, dessen rotes Inlett sichtbar ist, steht ein bauchiger Glaskrug mit bunten Blumen auf der Ecke eines vom Bildrand überschrittenen Tisches. Auf dem rosa schimmernden Tisch-tuch liegt neben der Blumenvase ein dickes Buch in grau-gelbem Umschlag mit dunklem Buchrücken.

Kat.Nr. 36

Blick aus dem Fenster

24 x 32 cm; Pastell auf Zeichenpapier;
nicht signiert; 1947-49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Starke Aufsicht auf eine Hausfassade mit Eingang. Davon ausgehend ein Weg zwischen zwei Rasenflächen zu einem im Bogen hinter das Haus verlaufenden Gehweg und einer Straße, die von der anderen Seite von einem Lattenzaun und einem dahinter liegenden Haus gesäumt wird.

Kat.Nr. 37

Akt V

ca. 21 cm; Gips;
nicht signiert; 1948.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Am Boden hockende weibliche Aktfigur mit stark seitlich an den Körper gezogenen Beinen. Der Kopf ist in die rechte Hand gestützt, der rechte Arm stützt sich dabei auf dem rechten Knie ab. Linker Arm am Körper angewinkelt, ruht mit der Handfläche auf dem linken Knie. Die Füße wirken im Vergleich mit der übrigen, zarten Erscheinung sehr plump. (Nach einer Ausleihe sind die Fußspitzen beschädigt und nur unzureichend wiederhergestellt worden).

Kat.Nr. 38

Akt VI

vermutlich Gips;

nicht signiert; 1948/49; nur in Reproduktion bekannt (vgl. Przeworska, H., in: Stolica, Nr. 7, 1959, o.S.).

Provenienz: Bis 1950 in Besitz der Künstlerin. Danach als Leihgabe an Fr. Jackiewicz, Warszawa. Nach deren Tod in Besitz des Sammlers Bonarski, Warszawa, übergegangen.

Standort/Besitzer: vermutlich Warszawa, Bonarski.

Literatur: Przeworska, H., Wystawa posmiertna, in: Stolica, Nr. 7, o.O. 1959, o.S. (hier datiert 1920-1930).

Ausstellungen: 1956-1957 Łódź.

Beschreibung: Aufrecht stehende weibliche Aktfigur auf einem kleinen Sockel. Rechte Hand erhoben und gewinkelt hinter den Kopf und Linke gewinkelt hinter dem Rücken geführt.

Kat.Nr. 39

Akt VII

ca. 31 cm; Gips;

nicht signiert; 1948/49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin.

Standort/Besitzer: Warszawa, Nika Mazurowska.

Literatur: -

Ausstellungen: -

Beschreibung: Am Boden hockende weibliche Aktfigur mit angezogenem rechten Bein und darunter geschobenem linken Bein. Rechter Arm umfängt das rechte Knie, der linke ist angewinkelt zwischen das Knie und den Körper geschoben. Stark nach vorn geneigte rechte nach hinten gedrückte linke Schulter. Der Kopf ist tief nach unten gesenkt.

Kat.Nr. 40

Akt VIII

ca. 25 cm; Gips;

nicht signiert; 1948/49.

Provenienz: Bis 1951 in Besitz der Künstlerin. Am 8.IX.1966 als Schenkung Nika Mazurowskas an das Kunstmuseum in Łódź übergegangen.

Standort/Besitzer: Muzeum Sztuki, Łódź (Inv.Nr.: MS/SN/R/40), (Akt 6).

Literatur: Zagrodzki, J., 1984, S. 167 (datiert 1946-49).

Ausstellungen: -

Beschreibung: Auf dem Boden hockende weibliche Aktfigur. Rechtes Bein an den Körper herangezogen, darauf der rechte Arm gestützt, dessen Hand um den stark nach vorn geneigten Kopf geführt ist. Linkes Bein zum Teil unter das rechte geschoben, linker Arm eng am Körper anliegend, durchgestreckt mit der Hand am Boden sich abstützend. Stark facettierte Gestaltung.

Abbildungsnachweis

Reproduktion nach Ausstellungskatalog Essen/Otterloo, 1973,

S. 171 = Abb. 2

S. 173 = Abb. 8

S. 174 = Abb. 10

S. 175 = Abb. 12

S. 177 = Abb. 16

S. 110 = Abb. 39

Reproduktionen nach Kobro/Strzemiński, 1931,

Abb. 14 = Abb. 1

Abb. 20 = Abb. 3

Abb. 34 = Abb. 22

Reproduktionen nach:

Abstraction-Création, Nr. 5, o.O. 1936, S. 15 = Abb. 42;

Forma, Nr. 1, o.O. 1933. S. 11 = Abb. 14, rechts

S. 24 = Abb. 40

Forma, Nr. 2, o.O. 1934, Abb. 14 = Abb. 51

Praesens, Nr. 1, o.O. 1926, S. 21 = Abb. 6, 7

S. 20 = Abb. 14, links

Projekt, Nr. 2, o.O. 1974, Abb. 10 = Abb. 5

Stolica, Nr. 7, o.O. 1959, o.S. = Abb. 61

Sztuki Piękne, Nr. 8/9, o.O. 1929, S. 343 = Abb. 22.

Alle übrigen Abbildungen sind eigene Aufnahmen der Originale bzw. Rekonstruktionen.

Anmerkungen zu Kap. I

- (1) "Częste są zarzuty, że się naszej sztuki "nie rozumie". Lecz te zarzuty wynikają z błędnego nastawienia widza: nie widząc natury lub anekdoty literackiej nie wie, czego ma szukać w dziele sztuki", Kobro., K., Strzeмиński, W., Kto chce niech szpera ..., in: Kat. Łódź 1933, o.S.
- (2) Porębski, M., Dwa programy, o.O. 1950, o.S.
- (3) vgl. Osęka, A., 1957, hier nach: Zagrodzki, J., Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro, in: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1981, S. 295.
- (4) Przyboś, J., Maj malarski w Paryżu, in: Przegląd Kulturalny, Nr. 27, o.O. 1957, S. 2.
- (5) vgl. Zagrodzki, J., 1981, S. 296; Brion, M., Art abstrait, Paris 1957, o.S.
- (6) "Ist nach Katarzyna Kobros Raum-Kompositionen noch eine Skulptur möglich, die nicht lediglich ein Wiederholen bereits erfolgter Suche und erreichter Ziele wäre? Die Skulpturen von Lipchitz und Zadkin erscheinen doch im Vergleich mit den unistischen Raum-Kompositionen wie nicht gelungene, halbe Proben. Und Antoine Pevsner, der die Bewegung der Fläche in den Raum hinein ausdrücken will, erscheint wenig anmutig und schwer. Es naht die Zeit, in der - nennen wir sie über - Häuser entstehen werden, Konstruktionen, die organisatorisch in den Raum eingebunden sein werden und nicht von ihm abgetrennt durch statische Wände, sondern übertragbar wie Flugzeuge." (Übers.: d. Aut.) Przyboś, J., Nowa przestrzeń, in: Przegląd Kulturalny, Nr. 17, o.O. 1958, S. 9, hier nach: Zagrodzki, J., 1981, S. 296.
- (7) Galery Chalet, New York 1960, 1980.
- (8) Zürich 1960.
- (9) Malborough-Gerson Gallery, New York 1964.

- (10) Przyboś, J., Rzeźba napowietrzna, in: Poezja, Nr.1, o.O. 1966, S. 78-79.
- (11) vgl. Zagrodzki, J., 1981, S. 297.
- (12) Gasiot-Talbot erinnert in diesem Zusammenhang an die "environements", vgl. Zagrodzki, J., 1981, S.289.
- (13) Gasiot-Talbot, G., Lettre de Paris, in: Art International, Bd. 10/7, o.O. 1966, o.S. hier nach: Zagrodzki, J., 1981, S. 297.
- (14) Musée Galliera, Paris 1969, vgl. Zagrodzki, J., 1981, S. 297/298.
- (15) Der bereits erwähnte Gasiot-Talbot schrieb von seinem Erstaunen über die Plastiken Kobros, die sich auf reine Raumteilungen zurückführen lassen. In ihnen sieht er sowohl den Keim, als auch die fertige Gestalt der bis dahin als innovatorisch bezeichneten englischen Skulptur. Die bis zu jenem Zeitpunkt herrschende Nichtbeachtung ihres Werkes, welches eine große Überraschung für Kunstkritiker und Künstler sein mußte, führte er auf den in dieser Beziehung 50 Jahre währenden Pariser Chauvinismus zurück. Vgl. Gasiot-Talbot, G., Peinture moderne polonaise, in: Nouvelles Litteraires, Paris 1969, hier nach: Zagrodzki, J., 1981, S. 297.
- (16) Ville de Strasbourg, Strasbourg 1970.
- (17) vgl. Kap. II, Anm. 36.
- (18) Grupa "a.r." 40-lecie Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Muzeum Sztuki w Łodzi 1971. Materiały Sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekckji Sztuki Nowoczesnej, Łódź 1971.
- (19) vgl. Seuphor, M., L' art abstrait 1918/1939, Paris 1972, S. 89-95, S. 209, hier nach: Zagrodzki, J., 1981, S. 299.

- (20) "Strzemiński i Kobro to dwie indywidualności inspirujące się nawzajem we wspólnych poszukiwaniach, przypomnijmy znacznie kapitałnych i uzupełniających się teorii unizmu i architektonicznych rytmów przestrzennych." Turowski, A., Unizm i architektonizm, in: Poezja, Nr. 9, o.O. 1972, S. 51, hier nach: Zagrodzki, J., 1981, S. 299.
- (21) Ergänzt wurde die Raum-Skulptur I (1967), Rekonstruiert wurden die Skulpturen: Raum-Skulptur I, Hängende Skulptur II (1971), Hängende Skulptur I (1972), Abstrakte Skulptur II (1972), Abstrakte Skulptur III (1973) und die Raum-Komposition VII (1973).
- (22) "W okresie przygotowania wystawy Konstruktywizm Polski (1972) kolektyw opracowujący ekspozycje stanął przed poważnym problemem znalezienia właściwej metody dla pokazania zniekształconego przez wojnę dorobku Kobro. Dopełnienie istniejącego zespołu rzeźb, włączenie na nowo w krąg społecznego oddziaływania najistotniejszych z zaginionych kompozycji, stało się koniecznością chwili." Zagrodzki, J., 1984, S. 9. Für die Rekonstruktionen sind Bolesław Utkin, Maler und ehemaliger Schüler Strzemińskis, und Janusz Zagrodzki, Kustos am Museum für Kunst in Łódź verantwortlich. Zur Problematik der Rekonstruktionen vgl. Kap. III.2.4.5.
- (23) Museum Folkwang, Essen; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1973.
- (24) vgl. Honisch, D., Wiederentdeckung einer künstlerischen Pioniertat, in: Neue Ruhr-Zeitung, (12.05.1973), Essen 1973.
- (25) vgl. Häsli, R., Wiederentdeckung einer Avantgarde, in: Neue Züricher Zeitung, Nr. 372, Zürich 1973, S. 25.
- (26) vgl. z.B. Turowski, A., A Chronicle of the Polish Avantgarde, S. 8-20; ders., The Polish Revolutionary Avantgarde, S. 20-30.

- (27) vgl. z.B. Wilgus, B., Henryk Berlewi, S. 122;
Zagrodzki, J., Katarzyna Kobro, S. 126-130;
Turowski, A., Władysław Strzemiński, S. 137-142,
Płaszewski, A., Julian Przyboś, S. 134-135.
- (28) vgl. z.B. Kobro, K., Strzemiński, W., Composition
of Space, Calculation of Spatio-Temporal Rhytm,
S. 107-109.
- (29) Konstruktivismen in Polen 1923-1936, Galleriet
Kulturhuset, Stockholm 1976.
- (30) Polish Constructivism, Museum of Modern Art, New
York; Art Institute Detroit; Albright Knox Gallery
Buffalo; Art Institute Chicago 1976.
- (31) Constructivism Polonais 1923-1936, Montreal 1977.
- (32) vgl. Kaplan, P., Constructivism in Poland
1923-1936, in: Art in America, Nr. 11/12, 1976, S.123.
- (33) vgl. Kramer, H., Constructivism in Poland, in: The
New York Times, (7.2.1976), New York 1976.
- (34) vgl. Strzemiński, W., Kobro, K., L'espace uniste,
Écrits du constructivisme polonais, texte choisi,
traduits et présentés par Antoine Baudin et
Pierre-Maxime Jedryka, Lausanne 1977.
- (35) Hier muß angemerkt werden, daß auf allen Ausstel-
lungen im westeuropäischen Raum immer nur die
Skulpturen der suprematistischen und unistischen
Phase, also: Hängende Skulptur I und II, Kat.Nrn.
3,4, Abstrakte Komposition I, Kat.Nr. 7, Abstrakte
Skulptur I-III, Kat.Nrn. 8-10, Raum-Skulptur I, II und
III, Kat.Nrn. 11, 13, 14, Raum-Komposition I-IX,
Kat.Nrn. 12, 15-24, gezeigt wurden, wohingegen die
erhaltenen Originale: Akt I-VIII, Kat.Nrn. 26-29,
37-40, und die Pastelle, Kat.Nrn. 30-36, nicht präsen-
tiert wurden. Katarzyna Kobro hingegen hat die Akte
z.B. auch auf den von Konstruktivisten organisierten
Ausstellungen häufig gezeigt (s. Kat.Nrn. 26-29).

- (36) Tendenzen der Zwanziger Jahre, Neue Nationalgalerie der Akademie der Künste und der Großen Orangerie Charlottenburg, Berlin 1977; 22 polnische Künstler, Kölner Kunstverein, Köln 1977; Abstraction-Création 1931-1936, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1978; Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1978; The planar dimension, Europe 1912-1932, Salomon R. Guggenheim Museum, New York 1979; Présences Polonaises, L'Art Vivant Autour du Musée de Lodz, Witkiewicz, Constructivisme, Les Contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris 1983; Avant-Garde Polonaise, Architecture-Urbanisme, École special d'architecture ESA, Paris, Akademie der Architekturkammer Nordrhein-Westfalen, Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Architektur, Düsseldorf 1983; Constructivism in Poland, Yale Gallery, Cambridge, London, Oxford 1984; Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984.
- (37) Fabre, G.C., in: Ausstellungskatalog Abstraction-Création 1931-1936, Münster 1978, S. 22.
- (38) Blok, Nr. 1, o.O. 1924, o.S. Die Zeitschrift "Blok" war das literarische Organ der gleichnamigen Gruppe, die eine Vereinigung polnischer Kubisten, Suprematisten und Konstruktivisten darstellte.
- (39) Rowell, M., in: Ausstellungskatalog The planar dimension, New York 1979, S. 31.
- (40) vgl. Nakov, A., Abstrait/Concret. Art Non-Objectif Russe et Polonais, Paris 1981, S. 285.
- (41) vgl. Zagrodzki, J., Awangardowa twórczość Katarzyny Kobro i problem rzeźby przestrzennej, Diss., Masch., Łódź 1979.

- (42) Die nun folgenden Zitate entnahm ich der 2. korrigierten Fassung der druckfertigen Doktorarbeit Zagrodzki's von 1984, die ich während meines Studienaufenthaltes in Polen für kurze Zeit einsehen durfte.
- "Praca niniejsza jest pierwszą, zapewne niedoskonałą próbą opracowania całokształtu dorobku twórczego Katarzyny Kobro.
- Ciągle wszakże istnieje możliwość odnalezienia nowych materiałów, szansa odkrycia dzieł, które uzupełniłyby obraz twórczości tej ciągle jeszcze nieznaney artystki." Zagrodzki, J. 1984, S. 9.
- (43) "Przewijające się przez całą działalność artystyczną Kobro akty modelowane z natury sugerują, że właśnie od nich rozpoczęła swoją drogę twórczą." Zagrodzki, J., 1984, S. 28.
- (44) "Niemniej wczesne rzeźby Kobro były poważnie uwiklane w problem czasu i przestrzeni, były pierwszym eksperymentalnym etapem, wiodącym do uzyskania czystych, syntetycznych układów, zrytmizowanych stałym stosunkiem liczbowym zespołów płaszczyzn, wyznaczających podział w przestrzeni." Zagrodzki, J., 1984, S. 60.
- (45) Nakov, A., 1981; Turowski, A., 1981.
- (46) Rowell, M., 1979; Zagrodzki, J., 1979.
- (47) vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 28.

Anmerkungen zu Kap. II

- (1) Im Zuge meiner Nachforschungen sah ich auch im Matrikel-Buch der russisch-orthodoxen Pfarrgemeinde in Łódź nach, wo ihr Geburtsdatum mit "21.1.1898" angegeben ist.
Das von mir im Text angegebene Datum stützt sich auf die Angaben Zagrodzki, der die Familienakten in der SU studiert hat. Vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 60, Anm. 3.
- (2) Mazurowska, N., Interview vom 23. 2.1984.
- (3) vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 30
- (4) Nach einem Revolutionsdekret vom 30. Mai 1918 wurde die Schule der Kontrolle des NKP (Narodnyi Kommissariat Prosweščtschenija = Kommissariat für Volksaufklärung) unterstellt und zunächst in SWOMAS (Swobodnye gosudarstwennje chudoschestwennj Masterskje = Staatliche Kunstwerkstätten), später - nach einem am 29. November 1920 von Lenin unterzeichneten Dekret - in WChUTEMAS (Wysschje gosudarstwennje chudoschestwennotechnitscheskje masterskje) = Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten) umbenannt.
Vgl. Kat. Essen, 1973, S. 53.
- (5) vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 31.
- (6) vgl. Kat. Essen, 1973, S. 238.
- (7) ebd., S. 53.
- (8) vgl. Turowski, A., 1981, S. 22.
- (9) Laut Interview mit Nika Mazurowska vom 22. 2.84 ist nicht völlig gesichert, ob Kobro und Strzemiński bereits in Moskau oder erst in Smolensk geheiratet haben. In jedem Fall war diese Trauung zivil und machte eine kirchliche zum späteren Zeitpunkt notwendig.
- (10) vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 39

- (11) "Na ścianie dawnej drukarni, naprzeciwko parku mjejskiego znajdowała się nie zachowana do dzisiaj, wykonana przez Kobro w roku 1920 lub 1921, abstrakcyjna cementowana płaskorzeźba o wymiarach około 75x100, poświęcona władzy radzieckiej.", zit. nach: Zagrodzki, J., 1984, S. 44.
- (12) vgl. El Lissitzkys Plakat "Schlag die Weißen mit dem roten Keil".
- (13) Das Studio befand sich laut Korobow in der Straße Bobszaja Sowieckaja.
- (14) "Studio w tym czasie wyglądało zabawnie. Całe wnętrze było zastawione jakimś skrzynkami, kawałkami blachy, trocinami, przedmiotami ze szkła. To była paleta konstruktywizmu. Z zestawienia tych różnorodnych materiałów, powstały dzieła w fantastycznej formie, pozbawione jakiegokolwiek związku z realnym światem.", nach: Zagrodzki, J., 1984, S. 43.
- (15) vgl. Kinetische Skulpturen Naum Gabos, Moholy-Nagys und Rodtschenkos.
- (16) "Obok nich stoi najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu europejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych, nie są naśladownictwem Malewicza, a twórczością równoległą." Strzemiński, W., O sztuce rosyjskiej, 1923, S. 113.
- (17) Drengenberg, H.J., 1972, S. 113.
Wie sehr sich die Künstler bemühten, diesem Anspruch nachzukommen, mag ein Auszug aus einer Resolution einer Konferenz Petrograder Kunststudenten vom 24. April 1918 belegen: "... wir kommen in den staatlichen Organismus als wirkendes Organ, liefern Arbeiten für alle Kunstgebiete, vertreten die Idee von der Bedeutsamkeit der Kunst im Volk und demokratisieren die Kunst,

indem wir die großen Traditionen des Volksschaffens zur Unterstützung heranziehen...", nach: Gaßner/Gillen, 1979, S. 132.

(18) vgl. Drengenberg, H.J., 1972, S. 169.

(19) ebd., S. 170.

(20) ebd., S. 347/8.

(21) Naum Gabo erinnert sich an einen "fast autonomen Charakter" der WChUTEMAS, in denen es auch üblich war, Atelierbesuche bei freischaffenden Künstlern zu machen. "Es war für die Studenten der verschiedenen Professoren eine Selbstverständlichkeit, auch die Ateliers aller anderen Lehrer sowie die Privatstudios der Künstler zu besuchen, die, wie ich, einen inoffiziellen Auftrag hatten... . Sie kamen in mein außerhalb der Schule gelegenes Atelier, und ich besuchte sie in ihrem Studio in der Akademie. Diese Studenten wurden oft von Kommilitonen aus anderen Bildhauerklassen begleitet, die keine abstrakt schaffenden Künstler waren.

In diesen Seminaren und in den öffentlichen Versammlungen wurden unter den gegensätzlichen Künstlerpersönlichkeiten unserer Gruppe der Abstrakten viele ideologische Fragen erörtert, und diese Zusammenkünfte hatten einen weit größeren Einfluß auf die spätere Entwicklung der konstruktivistischen Kunst als der gesamte Unterricht.", Naum Gabo, nach: Drengenberg, H.J., 1972, S. 175.

(22) vgl. Dekret des Rates der Volkskommissare über die Moskauer Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten vom 29. November 1920, ebd., S. 347ff.

(23) ebd., S. 308.

(24) ebd., S. 309-310.

(25) Mazurowska, N., Interview vom 22.2.84

- (26) Entgegen dieser Aussage schreibt Zagrodzki, die Strzemińskis hätten am 29. Juli 1924 in der römisch-katholischen Pfarrkirche in Riga geheiratet. Eine Abschrift hierüber habe sich in den Familienakten befunden. Vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 66. Nika Mazurowska hingegen ist ganz sicher, daß ihre Eltern niemals gemeinsam in Riga waren. Boleław Utkin, ein Schüler Strzemińskis, den ich hierzu ebenfalls befragte, erinnert sich, daß die Trauung in Wilna stattgefunden habe und ihr Trauzeuge Prof. Salonik, Redakteur der "Wydawnictwa Łódzkie" (Herausgaben der Stadt Łódź) war, der später - nach 1945 - Katarzyna Kobro repatriierte.
- (27) Über die Akte I-IV läßt sich aufgrund von Abbildungen und Ausstellungsbesprechungen (vgl. Kat.Nrn. 26-29) lediglich feststellen, daß sie in der Zeit von 1920-34 entstanden sein müssen. Nach Angaben von Bolesław Utkin, die er in einem Interview vom 2.2.84 machte, arbeitete Kobro diese Akte nach Zeichnungen, die sie während der Besuche eines von ihrer Bekannten, Frau Krause, abgehaltenen Rhythmik- und Tanzunterrichtes in Łódź in der Danziger Straße gemacht hatte. Daheim fertigte sie danach Tonmodelle an, die sie anschließend in Gips goß bzw. gießen ließ. Für letzteres spricht Strzemińskis Brief an Julian Przyboś vom 4.4.1930.
- (28) vgl. Kat. Essen, 1973, S. 22.
- (29) vgl. Szczuka, M., Co to jest konstruktywizm, in: Blok, Nr. 6/7, o.O. 1924 über weitere Schwierigkeiten, die letztendlich zur Auflösung der Gruppe führten, s. Kap. II.1.3.2.
- (30) Strzemiński, W., B=2, in: Blok, Kurier Bloku, Nr. 8/9, o.O. 1924.

- (31) Darin gehen sie von der historischen Situation der Kunst aus und treten damit in Opposition zu den WChUTEMAS-Schulen und zu dem am Bauhaus erprobten Konzept, aber auch zu den Kunstakademien des 19. Jahrhunderts. Strzemiński übte strenge Kritik an diesen Kunstschulen, die nach seiner Meinung ihren Hauptmangel darin hatten, daß sie die Kunst nur als Teil eines Ganzen sahen und daß dieser Teil angeblich frei von Bindungen und Vorläufern sei. Turowski, A., 1981, S. 203 und 204ff.
- (32) "Z dziewięć "rzeźb" p. Kobro-Strzemińskiej, zasługuje na tę nazwę jedna w drzewie. Inne, to coś w rodzaju bezcelowych zlepków wyglądających z pozoru na przerządy do eksperymentów fizycznych, są to tzw. "rzeźby przestrzenne", a w gruncie rzeczy nic nie mają z rzeźbą wspólnego. Nie znać w nich, zarówno jak w niektórych wspomnianych już wyżej malowidłach, jasnej jakiejs, twórczej i kształtującej myśli, celu, do jekiego się zamierza" Treter, M., I wystawa grupy artystycznej Praesens, in: Warszawianka, (27.6.1926), o.O. 1926, o.S.
- (33) vgl. Turowski, A., 1981, S. 84.
- (34) ebd., S. 85.
- (35) "Meine Frau und ich zersplittern offensichtlich Praesens und organisieren eine neue Gruppe auf breiteren Prinzipien der Verbindung der gesamten Moderne - Poesie, Skulptur, Architektur. Möchten Sie nicht zu uns in unsere Gruppe?" ("My z żoną widocznie Praesens rozbijamy i organizujemy nową grupę na szerszych zasadach łączenia całej nowo-czesności - poezja, plastyka, architektura. Czy pan chce do nas, do grupy?"), Strzemiński, W., Brief an Julian Przyboś vom 27.6.1929; ders., Unismus w malarstwie, in: Praesens, Warszawa 1929, o.S.

- (36) "a.r." ist im vollen Wortlaut weder von Strzemiński noch von anderen Gruppenmitgliedern genannt worden. Zagrodzki meint aber, daß "a.r." für Przyboś "artyści rewolucyjni" (Revolutions-Künstler), für Strzemiński jedoch "rzeczywista awangarda" (wirkliche Avantgarde) geheißen habe, vgl. Zagrodzki, J., 1984, S. 86.
- Ebenso gut könnte - meiner Meinung nach - "a.r." "aspekty rzeczywistości" (Aspekte der Wirklichkeit) heißen, wie Strzemiński einen gegen den Sozialistischen Realismus gerichteten Aufsatz betitelte: Strzemiński, W., aspekty rzeczywistości, in: Forma, Nr. 5, o.O. 1936, S. 11.
- (37) "Rzeźba żony, która miała być zreprodukowana w książce zaginęła. Była dana Praesensowi na PWK i gdzieś tam albo po drodze zaginęła. Oni dotychczas nie pomyśleli nawet o tym i dopiero teraz dowiedziałem się od ludzi postronnych. Ani wrócić, ani chociażby sprowadzić, czy wróciła. To jest wojna na zniszczenie, w której się nie przebiera środkow." Strzemiński, W., Brief an Julian Przyboś vom 21. 2.1930, zit. nach: Turowski, A., Wrocław 1973, S. 235-236.
- (38) Wie aus einem Brief an Julian Przyboś hervorgeht, erging der Auftrag der typografischen Gestaltung des gesamten Buches wohl zunächst an Strzemiński allein. Vgl. Strzemiński, W., Brief an Julian Przyboś vom 27.6.1929, ebd., S. 225. Doch schon ein Jahr später schrieb Strzemiński an Przyboś: "Da meine Frau alle meine Kompositionen aufgeklebt hat und selbst die KARTOFFELN und DIE ERMÜDETEN graphisch komponierte, möchte sie für sich ebenfalls eine (Ausgabe, d.Aut.)." ("Ponieważ żona naklejała wszystkie moje układy i ułożyła ZIEMNIAKI i ZMĘCZENI, tuż chce dla siebie jedną.") Strzemiński, W., Brief an Julian Przyboś vom 26.4.1930, ebd., S. 242-243.

- (39) "... oddałem tam 1 obraz i 2 rysunki, a żona 3 rzeźby. (...) Po zrobieniu zdjęć przysła Panu fotografie tych rzeźb żony (zrobione odlewy w gipsie), może je żona będzie również sprzedac (charakter zbliżony do ICH DWOJE Zamoyskiego z No.3 "Zwrotnicy" tylko lepsze.", ders., Brief an Julian Przyboś vom 4.4.1930, ebd., S. 239.
- (40) ders., Brief an Julian Przyboś vom 31.8.1930, ebd., S. 245-246.
- (41) ders., Brief an Julian Przyboś vom 26.4.1930, ebd., S. 242-243.
- (42) "Podpisałem tutaj 2 umowy: Gimnazjum (16 godzin) i Szkoła przemysłowa (12 godzin) ... W tej szkole uczymy razem z żoną (cześć moich godzin) i zrobiliśmy to, że w innych warunkach byłby huk i hałas, ponieważ pewne rzeczy lepsze niż Bauhaus." ders., 22.10.1930, ebd. S. 248-249.
- (43) vgl. Turowski, A., 1981, S. 97.
- (44) "... W muzeum mamy już 59 depozytów "a.r." (Gleizes, Arp i in.) są bardzo dobre obrazy. Cała sala pełna, że miejsce ani na jeden jeszcze obraz. To jest tak dobrze być z tym razem i mieć grunt pod nogami w swoim malarstwie.", Strzeński, W., Brief an Julian Przyboś vom 28.9.1931, ebd. S. 254.
- (45) Kobro, K., Strzeński, W., Kompozycja przestrzeni, obliczanie rytmu czasoprzestrzennego, in: Biblioteka "a.r.", Łódź 1931
- (46) Kobro, K., L'action de sculpteur ..., in: abstraction-création, Nr. 2, Paris 1933, S. 27.
- (47) dies., Moja rzeźba, in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935, S. 14; dies., Funkcjonalizm, in: Forma, Nr. 4, o.O. 1936, S. 9-13; dies., Rzeźba stanowi część przestrzeni, in: Głos Plastyków, Nr. 1-7, o.O. 1937, S. 42-43.

- (48) "Z "Europa" zdaje się, że sprawa utknęła, bo Baczyński na całą parę pędzi do polityki i z "Europy" chce zrobić pismo polityczne", Strzemiński, W., Brief an Julian Przyboś vom 3.2.1930, ebd. S. 233.

Damit kann der im Essener Ausstellungskatalog angegebene finanzielle Grund zur Aufgabe der Zeitschrift, bzw. zum Verzicht auf weitere Publikationen darin seitens Strzemińskis und Kobros widerlegt werden, vgl. Kat. Essen, 1973, S. 49/50

- (49) ebd., S. 49/50.

- (50) vgl. Abstraction-Création, Nr. 5, o.O. 1936, S. 15.

- (51) Mazurowska, N., Interview vom 23.2.1984. Die Frage der Nationalität hatte für beide Strzemińskis ein Nachspiel in einem Prozeß, der ihnen 1948 gemacht wurde. Dabei wollte man klären, warum sie während der Okkupation ihre Nationalität geändert hatten. Die Situation während des Krieges war für Kobra besonders schwierig. Aus Lettland stammend, wurde sie auch von ihrer Familie mit Nachdruck bedrängt, die "Volksdeutsche Liste" zu unterzeichnen. Ihre Weigerung brachte sowohl sie persönlich als auch ihre Familie in Gefahr. Der Situation durch ein Untertauchen mit neuem Namen und neuen Dokumenten zu entgehen, war aufgrund ihrer Popularität nicht möglich. So entschied sie sich schließlich, sich selbst und Strzemiński auf die "Weißrussische Liste" setzen zu lassen. Ermöglicht wurde ihnen dies durch Strzemińskis in Weißrußland gelegenen Geburtsort Minsk. Die juristische Urteilsfindung vom 17.2.1950 lautete: "Das Gericht spricht die Angeklagte Katarzyna Strzemińska schuldfrei und die Kosten der Verhandlung ergehen an die Staats-

kasse" ("Sąd oskarżoną Katarzynę Strzemińską uniewinnia, a koszty postępowania w sprawie zalicza na rachunek Skarbu Państwa"), Akt.-Nr.: VII K 3020/49, zit. nach: Zagrodzki, J., 1984, S. 104, An. 71.

- (52) Als Zeuge Strzemińskis trat in diesem Prozeß Bolesław Utkin auf, der später mit der Rekonstruktion Kobros Skulpturen vom Museumsdirektor Marian Minich beauftragt wurde.
- (53) Mazurowska, N., Interview vom 23. 2. 1984 und Księga Matrikalna (Matrikel-Buch, Teil 3, 1951), der russisch-orthodoxen Gemeinde in Łódź.

Die Eintragung in diesem Buch lautet:

- gestorben 1951
 - Katarzyna Strzemińska, Tochter des Mikołaj und der Eugenia
 - verheiratet, es blieb zurück Tochter Nika
 - Ort: Spezialbehandlung für nervlich Kranke, Kątna 10 in Łódź
 - Todesursache: Krebs
 - beichtete beim Probst Mikolaj Lenczewski
 - geboren 21.1.1898
 - es begrub: Lenczewski
 - Friedhof; russisch-orthodox, Doły
 - 21. Frau im Jahr 1951 in der russisch-orthodoxen Pfarrgemeinde in Łódź
 - Grab: Sektor III, Reihe A, Platz 7; irden; bezahlt bis 1991
- (- zmarła 1951
- Katarzyna Strzemińska, córka Mikołaja i Eugonii
 - zamężna, pozostała córka Nika
 - Zakład specjalistyczny dla nerwowo chorych, Kątna 10 w Łodzi
 - przyczyna zgonu: rak

- wyspowała się u ks. Kanonika Mikołaja Lenczewskiego
- urodzona 21.1.1898
- chował: Lenczewski
- cmentarz: prawosławny, Doły
- 21. kobieta w 51 roku w Parafii Prawosławnej w Łodzi
- Grób: Sektor III, rząd A, miejsce 7; ziemny; zapłacony do 1991).

- (54) Utkin berichtete im Interview (vgl. Anm. 27), daß er alle Skulpturen Kobros, die allesamt nach dem Krieg stark verbogen und in der Farbe beschädigt bzw. verrostet waren, wiederhergestellt hatte. Als Grundlage hierfür dienten ihm seine eigene Erinnerung an das Aussehen der Werke vor dem Krieg und Fotografien. Nach Wiedereröffnung der internationalen Sammlung moderner Kunst im Museum in Łódź wurden diese Skulpturen ausgestellt. Kobro nahm an der Wiedereröffnung teil und gab sich -laut Utkin - voll zufrieden mit der Rekonstruktion und Wiederherstellung ihrer Vorkriegsarbeiten, nach: Utkin, B., Interview vom 2.2.1984
- (55) In der Definition des Begriffes der Avantgarde folge ich weitgehend Drews mit seiner Anwendung des historischen Begriffs auf "... künstlerische Gruppen und Bewegungen von etwa 1905 bis in die 30er Jahre hinein. [...]". Diese Bewegungen zeichnen sich dabei durch einen gewissen organisatorischen Zusammenhalt aus wie auch durch ein gemeinsames, in der Regel in Manifesten dargelegtes Programm. Als Avantgarde-Programme gelten dabei solche, die vom Willen getragen sind, mit Hilfe neuer künstlerischer Formen (was auch das Aufbrechen und die andersartige Verwendung bisheriger Formen beinhalten

kann) eine neue Kunst und mit Hilfe dieser Kunst wiederum eine neue Gesellschaft eines neuen Menschen zu schaffen." Drews, P., 1983, S. 14/15.

Diese Avantgarde-Definition erstreckt sich auf die literarische Avantgarde Osteuropas, ist allerdings auch auf die bildnerische Avantgarde übertragbar. Im Unterschied zu Drews beziehe ich jedoch die konstruktivistische Bewegung - gerade da sie in weiten Teilen den von Drews herausgearbeiteten Kriterien entspricht - in die Avantgarde mit ein. Das bedeutet allerdings eine zeitliche Erweiterung bis zum Ende der 30er Jahre, dem Ausklang jener Bewegung. Inwiefern alle Mitglieder der konstruktivistischen Bewegung - insbesondere Katarzyna Kobro - einer so definierten Avantgarde angehören, bedarf genauer Untersuchung (s. Kap. II. 1.3.2.).

- (56) vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 27.
- (57) vgl. Drews, P., 1983, S. 161.
- (58) Es handelt sich dabei um die Sammlung Zapolska, die Werke von Gauguin, von Gogh, Pissarro, Sérusier und Seurat vereinte, vgl. Drews, P., 1983, S. 159.
- (59) ders., 1983, S. 159.
- (60) vgl. Grabowski, J., Najnowsze prądy w literaturze europejskiej: Futuryzm, in: Świat, Nr. 41, o.O. 1909, darin Marinettis Manifest in Übersetzung und Kommentar; Jellenta, C., Futuryści-dywizjoniści: Manifest malarski, in: Rydwan, Nr. 5, o.O. (Mai) 1912; Nalepiński, T., Wystawa futurystów, in: Sfinks, Nr. 4, o.O. 1912; Zaleski, Z.L., "Kubizm" i artyści polscy w salonie niezależnych w Paryżu, in: Museion, Nr. 5, o.O. 1913.

- (61) vgl. Basler, A., Stare i nowe konwencje w malarstwie, in: Krytyka, Nr. 12, o.O. 1913, S. 216ff.
- (62) vgl. Drews, P., 1983, S. 161.
- (63) Pronaszko, Z., O ekspresjonizmie, in: Maski, Nr. 1, o. O. 1918, S. 15-16.
- (64) vgl. Drews, P., 1983, S. 163.
- (65) vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 7-18.
- (66) dies., 1975, S. 27.
- (67) Die wesentlichen Inhalte mag eine kurze Skizzierung der vom Formisten Chwistek aufgestellten Grundsätze der Bewegung geben: Chwistek unterschied darin vier Arten der Wirklichkeit: a1) Sinneseindrücke und a2) reproduzierte Eindrücke (z.B. Visionen, Träume), b) die Wirklichkeit der Dinge, unterteilt in b1) psychische Wirklichkeit ("so ist es") und b2) populäre Wirklichkeit ("so scheint es mit den Augen der Allgemeinheit gesehen zu sein"). Entsprechend unterteilte er die Malerei in vier Grundtypen: den Primitivismus (z.B. gotische Kunst, Einflüsse aus der Kunst des Ostens und der Volkskunst), den Realismus (Wiedergabe der physischen Wirklichkeit nach Schema-ta), den Impressionismus (Wiedergabe der Wirklichkeit der augenblicklichen Sinneseindrücke) und den Futurismus (Wiedergabe der visionären Wirklichkeit in ihrer Dauer); vgl. Chwistek, L., Wielość rzeczywistości w sztuce, in: Maski, Nr. 1-4, o.O. 1918.

Der Futurismus tritt in Polen, so Chwistek, als Formismus auf. Dieser gehe aus von einer Sensibilität für die Zeit, deren Wiedergabe eine ihr adäquate Form beanspruche. Dabei werde der bislang in der Kunst und Wissenschaft herrschende Form/ Inhalt-Gegensatz aufgehoben zugunsten der von der Ding-Beziehung völlig gelösten Form. "Der

Formismus gehe damit weg von der Wissenschaft, weg von der Logik, er propagiere die Herrschaft der Form". Drews, P., 1983, S. 166; zu der Bewegung allgemein vgl. Baranowicz, Z., Warszawa 1975.

- (68) "1. Deformacja przedmiotu celem większego nasycenia obrazu formą. Obraz, jako odrębna rzeczywistość, kształtująca się według praw kompozycji malarskiej i formy: Kształty rzyciowe służą jedynie jako punkt wyjścia.
2. Kolor poszczególnych kształtów na obrazie nie zależy od koloru przedmiotów w naturze i uwarunkowany jest jedynie przez wymagania formy i kompozycji. Ten sam kolor może zabarwiać kilka kształtów, o ile tego wymaga kompozycja.
3. Wszystkie kształty powinny tworzyć wspólny rytm formy. Ten rytm powstaje przez modulacje kształtu podstawowego, np. przez pótarzanie łuku w rozmaitych miejscach obrazu w coraz to zmiennych wielkościach i kierunkach. Ten rytm stwarza harmonję formy.
4. Napięcie kierunkowe służy celom formy. Stąd wyraźniejsze podkreślanie pewnych napięć kierunkowych tam, gdzie to jest potrzebne, oraz ich zamykanie się wzajemne w innych miejscach obrazu. Z tego akcentowania napięć kierunkowych w dużej mierze wynikała deformacja kształtów natury." Strzemiński, W., Sztuka nowoczesna w Polsce, in: O sztuce nowoczesnej, Łódź 1934, S. 61ff.

- (69) Auf der expressionistischen Ausstellung 1917 in Krakau sind einführend 28 volkstümliche Hinterglasmalereien ("Podhalañskie") gezeigt worden; vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 19.
- (70) Marinetti, Filippo Tomasso, Manifest des Futurismus, in: Figaro, 20.2.1909, Paris 1909; hier nach: Argan, G.C. (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1977, S. 78/79.
- (71) O. Hahn und M. Włodarski - eigentlich Henryk Streng - waren Absolventen der von Léger und Ozenfant gebildeten Modernen Akademie in Paris. Ihre erste Ausstellung hatten sie 1930 in Lemberg als Mitglieder der Gruppe "Artes", zu denen auch Krzywobłocki gehörte.
- (72) Strzemiński war dort seit 1932 tätig. An der Berufsschule experimentierte er mit Drucktechniken und erstellte hierzu eine Theorie, die in seinem Buch "Funktionales Drucken" publiziert wurde, vgl. Kat. Essen, 1973, S. 28.

Zur Namensliste seiner Schüler vgl. Turowski, A., 1981, S. 23.

- (73) "Wzorzec ideologiczny, respektowany w środowiskach domowych, pokrywał się z szeroko rozumianą formułą Liberalizmu, w pojedynczych wypadkach o wyraźniejszym lewicowym ukierunkowaniu, w pozostałych związany z orientacją narodową zabarwioną katolicką religinością." Turowski, A., 1981, S. 24.
- (74) über Henryk Berlewi bestand ein sehr wichtiger Kontakt zur westlichen Avantgarde. Im Jahre 1922 nahm er in der Fraktion der Konstruktivisten am internationalen Kongreß für fortschrittliche Künstler in Düsseldorf teil. Zu dieser Fraktion gehörten auch Theo van Doesburg, El Lissitzky und

- Hans Richter; vgl. van Doesburg, Th., El Lissitzky, Richter. H., Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten (30.5.1922), Düsseldorf 1922, in: Bächler, H., Letsch, H., (Hrsg.), De Stijl, Schriften und Manifeste, Leipzig und Weimar 1984, S. 45-58.
- (75) vgl. Turowski, A., 1981, S. 23/24.
- (76) Die Zeitschrift erschien in jeweils sechs Ausgaben vom Mai 1922 bis Oktober 1923 und vom Mai 1926 bis Juni 1927. Sie war das erste offizielle und programmatische Organ der Konstruktivisten. Tadeusz Peiper, ihr Herausgeber, sorgte für Kontakte zur westeuropäischen Avantgarde und so publizierten darin auch Marinetti, Tristan Tzara und viele dadaistische Dichter, vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 83.
- (77) Peiper, T., Punkt wyjścia, Zwrotnica, Nr. 1, 1922; ders., Miasto, masa, maszyna, ebd., Nr. 2, 1922, o.S.
- (78) Strzemiński, W., O sztuce rosyjskiej, Notatki, in: Zwrotnica, Nr. 2/3, 1922/23, o.S.
- (79) vgl. Turowski, A., 1981, S. 42/43.
- (80) Dieser historische Abriß war allerdings eher ironisch gemeint. Gezeigt wurden lediglich einige Postkarten mit Landschaftsmotiven mit der dazugefügten Überschrift: "Dla tych, którzy w sztuce szukają pięknych krajobrazów." (Für jene, die in der Kunst schöne Landschaftsbilder suchen.)
- (81) vgl. Turowski, A., 1981, S. 44.
- (82) vgl. Turowski, A., 1981, S. 50.
- (83) "Jedynie na podstawie wszystkich zdobytych formalnych sztuki obecnej da się prowadzić i stworzyć doskonałą sztukę nowoczesną." ("Einzig auf der Grundlage aller formalen Errungenschaften der jetzigen Kunst läßt sich eine vollkommene Kunst der Moderne erschaffen und führen.") Strzemiński, W., Wystawa nowej Sztuki w Wilnie, in: Zwrotnica, Nr. 6, 1922, S. 193.

- (84) Zu den Mitgliedern der Gruppe zählten: Władysław Strzemiński, Karol Kryński, Witold Kajruksztis, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Teresa Żaronowerówna, Henryk Berlewi, Mieczysław Szulc und Katarzyna Kobro. Bis auf die drei Letztgenannten waren alle Gruppenmitglieder zuvor Teilnehmer an der Wilnaer Ausstellung.
- (85) Strzemiński, W., Ku płaskości w malarstwie, in: Blok, Nr. 1, 1924, o.S.
- (86) vgl. Turowski, A., 1981, S. 57.
- (87) vgl. Szczuka, Co to jest konstruktywizm, in: Kat. Essen, 1973, S. 79.
- (88) Strzemiński, W., B=2, in: Kurier Bloku, Nr. 8/9, 1924, o.S.

Bei dem "Kurier-Bloku" handelt es sich um eine ständige Beilage zu den Blok-Ausgaben Nr. 5-9 mit Informationen über die Moderne in Westeuropa. Darin berichtete Marinetti über den Futurismus, Theo van Doesburg über die Entwicklung in der Architektur und Kurt Schwitters über den Dadaismus.

- (89) vgl. ebd.
- (90) "Wystawa Prac Członków Polskiego Klubu Artystycznego" (1924/25, Hotel Polonia in Warschau), an welcher Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński und vermutlich auch Rafałowski und Kryński nicht mehr teilnahmen.
- (91) "Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej" (22. Februar 1926 in Warschau). Teilnehmer dieser Ausstellung waren: Bohdan Lachert, Szymon Syrkus, Jozef Szanajca und Teresa Żarnower.
- (92) Im Mai 1927 nahm die Gruppe an der New Yorker Ausstellung "Machine Age" teil, zu welcher Syrkus einen Katalogbeitrag mit dem Titel "architektura otwiera przestrzen" (Architektur öffnet den Raum) schrieb. Darin verweist er auf die Bedeutung der

fünf Regeln Le Corbusiers für die Gruppe, über deren Realisation sie sich beim Besuch der "Weißenhofsiedlung" in Stuttgart informierten, vgl. Syrkus/Szanajca, Fabrykakacja osiedli, in: Kat. Düsseldorf, 1983, S. 76 und S. 82.

- (93) Szczuka, der laut Baranowicz über seine Lebensgefährtin Teresa Żarnower und deren Bruder zur kommunistischen Partei fand, gab vom März 1927 an eine eigene Zeitschrift heraus. Es handelte sich dabei um die von der KPP finanzierte "Dźwignia" (Der Kran). Der Hauptakzent der Zeitschrift lag auf politischer Agitation. Teilweise wurden aber auch architektonisch-urbanistische Probleme berührt. U.a. kritisierte Szczuka darin die Konzeption der Praesens-Architekten, die Kleinstwohnungen forderten. Seine eigenen Vorschläge waren allerdings viel zu kostspielig und daher nicht realisierbar. Das von ihm erhoffte Ziel, als Künstler nicht mehr leeres, gesellschaftliches Ornament, sondern Mitgestalter des Lebens zu sein, erreichte auch er nicht. Am 13. August 1927 verunglückte er tödlich beim Bergsteigen in der Tatra. Seine agitatorische Version des Konstruktivismus fand bis 1931 und vereinzelt auch noch später in den Arbeiten und Projekten Teresa Żarnowers Fortsetzung, die sich später jedoch völlig aus der Kunstszene zurückzog.
- (94) "malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dziś nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu." (Die Malerei und die Skulptur sind ohne Verbindung mit der Architektur nicht denkbar und haben nicht das geringste Recht zu existieren), Stażewski, H., Styl współczesności, in: Praesens, Nr. 1, 1926, S. 1.
- (95) vgl. ebd.
- (96) vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 144.
- (97) vgl. Kat. Düsseldorf, 1983, S. 25 und S. 67.

- (98) Im März und April 1927 fand in dem selben Künstlerklub eine Ausstellung mit Malereien und Modellen der Planiten Malewitschs statt. Auf dem Weg zum Bauhaus-Besuch in Berlin hielt Malewitsch auf jener Ausstellung einen Vortrag in polnischer Sprache zur Situation der modernen Kunst in Europa, vgl. Kat. Düsseldorf, 1983, S. 81.
- (99) Strzemiński, W., Unizm i dualizm w sztuce, in: Droga, Nr. 6-7, 1927, S. 211-225. Dort fälschlicherweise unter dem Namen Kaz. Strzemiński erschienen. Ein Jahr später wurde Strzemińskis Theorie als Buch publiziert, vgl. Strzemiński, W., Unizm w malarstwie, in : Biblioteka Praesens, Nr. 3, Warschau 1928.
- (100) Vertreten war hierbei noch ein großes Spektrum der polnischen Moderne. Es nahmen teil sowohl die früheren Formisten Czyżewski, Pronaszko und Winkler, als auch Malewitsch und die Praesens-Mitglieder Kobro, Nicz-Borowiak, Malicki, Stażewski, Strzemiński, Szanajca, Syrkus, Brukalski und Lachert, sowie Kajruksztis, Berlewi und Hiller.
- (101) vgl. Kat. Düsseldorf, 1983, S. 82/83.
- (102) In der Pariser Ausstellung im Oktober 1928 hatten die Praesens-Mitglieder sogar einen eigenen Raum zur Verfügung gestellt bekommen.
- (103) Winkler, K., Sztuka dekoracyjna i architektura na PWK w Poznaniu, in: Droga, Nr. 90, 1929, S. 831.
- (104) vgl. Kobro/Strzemiński, 1932.
- (105) In einem Brief an Przyboś vom 27.6.1929 formulierte Strzemiński die Ziele der neuen Vereinigung: "na szerszych zasadach łączenia całej nowoczesności: poezja, plastyka, architektura" (die Verbindung der gesamten Moderne auf einer breiten Grundlage der Poesie, bildenden Kunst und Architektur. Dieses Zitat aus dem Brief an Przyboś, datiert vom 27.6.1929, widerlegt auch

Zagrodzki's Behauptung, die Gruppe "a.r." sei erst im Dezember 1929 entstanden, vgl. Zagrodzki, J., 1974, o.S.

- (106) Bis Ende 1932 gehörten außer Kobro, Strzemiński, Stażewski, Przyboś und Brzękowski keine weiteren Künstler der Gruppe an. Zwar bemühte sich Strzemiński, weitere Schriftsteller, so auch J. Kurek, für die Gruppe zu gewinnen, doch gelang ihm dies nur im Fall von Brzękowski. "a.r." besaß weder organisierende Statuten - sie beruhte eher auf gegenseitigem Verständnis, gemeinsamen Aktionen und Ansichten - noch einen festen Sitz. Ihre Mitglieder wohnten weit verstreut. Während Kobro und Strzemiński in Koluszki, später in Łódź wohnten, hielt sich Stażewski vorwiegend in Paris und Warschau auf, Przyboś lebte in Cieszyn und Brzękowski seit 1928 in Paris. Die Gruppenaktivitäten konzentrierten sich auf Łódź, da ihre Initiatoren Strzemiński und Kobro dort wohnhaft waren.

- (107) "Fakt ten - donosiły liczne notatki prasowe inspirowane przez Strzemińskiego - należy powitać z jak największym uznaniem. Utworzenie bowiem takiego Muzeum da artystom polskim możliwość zapoznania się z dziełami największych artystów nowej sztuki - polskich i zagranicznych. Dzięki bliskiemu kontaktowi, jaki utrzymywali polscy artyści z czołowymi przedstawicielami awangardy zagranicznej, udało się pozyskać dla Muzeum szereg eksponatów w formie darów." Strzemiński, W., hier nach Turowski, A., 1981, S. 98

- (108) vgl. Baranowicz, Z., 1975, S. 159 und Turowski, A., 1981, S. 98ff.

- (109) vgl. Stażewski, H., Epigoni modernizmu i krytycy rutyniści, in: Wiadomości literackie, Nr. 32, 1933, S. 4.

- (110) "Obecnie na terenie Łodzi toczy się decydująca walka o sztukę nowoczesną. Mamy front kołtuństwa przeciwko sobie..." Strzemiński, W., zit. nach Turowski, A., 1981, S. 103.
- (111) Die Redaktion der Zeitschrift lag bei K. Hiller, der 1936 im Zuge einer Auseinandersetzung mit Strzemiński aus dem Verband des ZZPAP ausgeschlossen wurde und gleichzeitig aus der Zeitschriftenredaktion austrat; vgl. Turowski, A., 1981, S. 101ff.
- (112) Wie stark der Druck dieser Bewegung wurde, mag deutlich werden an den von Strzemiński und Stażewski zur Warschauer Ausstellung im Februar 1934 eingesandten Exponate. Darunter befand sich - ähnlich wie in der im September 1934 in Lemberg organisierten Einzelausstellung für Strzemiński - kein einziges unistisches oder abstraktes Bild. Strzemińskis Bilder jener Zeit geben an Gegenständliches erinnernde Konturen wieder und tragen Titel wie "Frau", "Frau und Mann", "Stilleben", "Landschaft", "Mann und Landschaft mit Baum" usw., vgl. Kat. Essen, 1973, S. 28ff. und S. 163.
- (113) vgl. Interview mit Nika Mazurowska vom 23.3.1984 und Naum Gabo, nach: Drengenberg, P., 1972, S. 309/10.
- (114) Diese Anpassung kann mit einer kurzen Skizzierung des theoretischen und praktischen Werkes Stażewskis gezeigt werden. 1930-33 verkündete er in den Texten der Zeitschriften "Abstraction-Création", daß die Untersuchungen über die abstrakte Kunst nur ein Ziel haben könnten: das Schaffen eines neuen Bewußtseins des Menschen, das mehr durch die technische Welt und neue Gesellschaftsformen geprägt sein müsse als durch die Natur. 1933 polemisierte er gegen den Neoplastizismus und setzte sich für Strzemińskis Unismus ein, der nach der vollen Autonomie des

Kunstwerks strebte. Doch schon 1934 zeigte Stażewski in Warschau Gemälde, deren Inspirationsquellen Landschaften und figürliche Darstellungen waren, ähnlich den von Strzemiński zu jener Zeit gezeigten Bildern. Bezeichnenderweise konzentrierte er sich danach fast ausschließlich auf die Typographie, vgl. Kat. Bottrop, 1980, o.S.

- (115) "... pierwiastki proletariacko-ideologiczne dopiero po wcieleniu w konkretny kształt zyskują pełną wagę właśnie ideologiczną ... sztuka stara się nie tylko ukazywać świat w ruchu w walce, ale wprost w walce się angażuje ... stara się za pomocą odtwarzania konkretnej rzeczywistości klasowej wyrazić i odtworzyć świadomy i konsekwentny pochod proletariatu ku ideałowi społeczeństwa bezklasowego ... z całą powagą i poczuciem odpowiedzialności przystępuje do dialektycznego przyswajania sobie literackiego dziedzictwa wieków ubiegłych... uświadamia sobie całą ogromną wagę problemów kompozycyjnych." Kellert, J., nach Turowski, A., 1981, S. 113/114.
- (116) "prawda i ścisłość w przedstawieniu rzeczywistości winny wiązać się z zasadami ideologicznego przetwarzania mas pracujących". Panfuirow, nach Turowski, A., 1981, S. 115.

Anmerkungen zu Kapitel III.

- (1) Boccioni, U., Technisches Manifest der futuristischen Plastik, hier nach: Trier, E., 1971, S. 13/14.
- (2) ders., ebd., S. 73.
- (3) Marinetti, T., Manifest des Futurismus, nach: Trier, E., 1971, S. 72.
- (4) s. Punkt 3 des Technischen Manifests der futuristischen Plastik: "3. ... Halbkreise aus Glas, wenn es sich beispielsweise darum handelt, eine Vase widerzugeben..", Boccioni, U., hier nach: Trier, E., 1971, S. 13.
- (5) Marinettis Manifest wurde 1909 im Pariser "Figaro" veröffentlicht.
- (6) vgl. Tatlins Relief "Die Flasche", entstanden um 1913, in: Gray, C., 1974, Abb. 113; Lodder, C., 1983, Abb. 101.
- (7) Gray, C., 1974, S. 169.
- (8) Ausstellung "0.10", 1915; die vom Moskauer Industriellen Fillipow 1917 in Auftrag gegebene Innenraumausstattung des Theater-Cafés "Pittoresque", vgl. Gray, C., 1974, S. 197ff.
- (9) "żelazo!!! żelazo - używane w całym budownictwie terazniejszości!! żelazo - potężna dźwignia postępu!! itd. ----- itd. ----- itd. cała litania do żelaza -- i znowu litania - do szkła, betonu, do niklu, ..." Strzemiński, W., O sztuce rosyjskiej - Notatki, in: Zwrotnica, Nr. 3, 1922, S. 79-82, hier nach: Baranowicz, Z. (Hrsg.), 1975, S. 6.
- (10) "Zasługa zaś Tatlina pozostanie, iż podniósł on wartość materiałów datą w sztuce nie używanych i wskazał, iż drogę ku dalszemu rozwojowi sztuki stanowi nadanie im właściwej formy" Strzemiński, W., ebd., S. 7.
- (11) Kobro, K., Strzemiński, W., 1931, Abb., 20.

- (12) Utkin, B., Interview vom 2.2.1984.
- (13) Die Forderung nach einer beweglich zu gestaltenden Skulptur wurde von den italienischen Futuristen aufgestellt. Sie bauten dabei auf den theoretischen Überlegungen Medardo Rossos und Alberto Giacomettis auf und formulierten sie in ihren Schriften, dem "Futuristischen Manifest" F.T. Marinettis und dem "Technischen Manifest der futuristischen Plastik" Umberto Boccionis. Doch was bei den Futuristen im wesentlichen immer noch im Bereich der Theorie blieb, wurde erst von den Suprematisten und Konstruktivisten in die Tat umgesetzt. In den Schriften Gabos und Pevsners hieß es dazu: "das großsprecherische Wort von der "Geschwindigkeit" wurde von den Futuristen als Trumpf ausgespielt ... Doch fragt man einen Futuristen, was er sich unter "Geschwindigkeit" vorstelle, dann erscheint ein ganzes Arsenal rasender Automobile, rasselnder Bahnhöfe, verwickelter Drähte, der Schall, der Lärm und das Gekirre kreisender Straßen", Gabo/Pevsner, Realistisches Manifest, 1920, hier nach: Trier, E., 1971, S. 73. Im Gegensatz zu den Futuristen verstanden die Konstruktivisten die "Bewegung" als eine raum-zeitliche Erscheinung. Dazu nochmals Naum Gabo: "Konstruktive Plastik ist nicht nur dreidimensional, sie ist vierdimensional, indem wir danach streben, das Element der Zeit in sie hineinzubringen. Unter Zeit verstehe ich Bewegung, Rhythmus: die tatsächliche Bewegung ebenso wie die illusorische, die in Plastik oder Malerei durch den Fluß der Linien und Formen angedeutet und wahrgenommen wird", Gabo, N., Interview 1956, nach: Trier, E., 1971, S. 74.
- (14) vgl. Kat. Hannover, 1984, S. 161, Abb. 101b und Abb.b.
- (15) vgl. Zander Rudenstine, A. (Hrsg.), 1982, S. 146/147.
- (16) vgl. ebd., S. 146, Abb. 137, 138; S. 147, Abb. 145; S. 148, Abb. 152; S. 154, Abb. 176; S. 183, Abb. 169; S. 186, Abb. 275-77, usw.

- (17) vgl. ebd. S. 196, Abb. 296.
- (18) vgl. Kat. Hannover, 1984, S. 351.
- (19) vgl. ebd., Abb. 87a-e.
- (20) vgl. ebd., Abb. 87c.
- (21) Shadowa, L., 1982, Abb. 92. Malewitschs Komposition eines schräg nach oben aufsteigenden ovalen Körpers mit den ihn berührenden geometrischen Formen hat ein direktes, technisches Vorbild. Obwohl der Künstler den Suprematismus als einen "Triumph über die zweckhaften Formen des schöpferischen Geistes" (Malewitsch, K., nach: Kat. Berlin, 1983, S. 138) plante, hat auch er Anleihen bei den realen Gegenständen genommen. So taucht die aufsteigende Ovalform in seinen Kunstwerken vor dem historischen Hintergrund der bis dahin größten technischen Errungenschaft, dem Luftschiff des Grafen Zeppelin, auf; vgl. Tittel, L., (Hrsg.), 1983. Dieser technische Fortschritt wirkte auf viele Künstler jener Zeit inspirierend. Ein Beweis dafür sind zahlreiche Titel für Kunstwerke jener Zeit, die das real nicht vorhandene Element des Schwebens und Fliegens der Objekte vermitteln sollten, vgl. Anm. 23.
- Selbst Katarzyna Kobros "Hängende Skulptur" I muß vor diesem Hintergrund gesehen werden, wie eine Abbildung der Replik dieser Skulptur in der Zeitschrift "Blok" beweist, vgl. Blok, Nr. 8/9, 1924, o.S. .
- Dort ist die Plastik zusammen mit einer Aufnahme des Luftschiffs des Grafen Zeppelin - im Moment des schrägen Aufsteigens vom Boden - abgebildet.
- Wie stark diese technische Errungenschaft die Künstler interessierte, zeigt auch ein spätes Werk Rodtschenkos mit dem Titel "Moskau, Blick aus dem Fenster", von 1938, wo über den Dächern von Moskau ein Luftschiff schwebt, s. Kat. Duisburg/Baden-Baden, 1983, S. 143.
- (22) s. Prospekt für "Sieg über die Sonne", 1913, in: Kat. Berlin, 1983, Abb. S. 23; "Flug des Aeroplans", 1915; "Kosmisches", 1916/18; "Suprematistischer Aufbau", 1915?, usw., in: Shadowa, L., 1982, Abb. 92; 84, 44.

- (23) vgl. Zander Rudenstine, A. (Hrsg.), 1982, S. 195, Abb. 296, 297.
 - (24) s. Gustav Klucis "Konstruktion", 1920-22, in: Kat. Hannover 1984, S. 219, Abb. a.
 - (25) s. Karginow, G., 1981, S. 80-84, Abb. 80-84.
 - (26) s. Kat. Hannover, 1984, S. 236, Abb. 172.
 - (27) Zander Rudenstine, A., in: Kat. Hannover, 1984, S.237.
 - (28) vgl. Kat. Hannover, 1984, S. 37.
 - (29) Gaßner, H., 1984, S. 60.
 - (30) Utkin, B., Interview vom 2.2.1984.
 - (31) s. Kat. Hannover, 1984, S. 35.
 - (32) vgl. Turowski, A., 1981, S. 59.
 - (33) vgl. Blok, Nr. 8-9, 1924; Rocznik Stowarzyszenia Architektów Polskich, Warszawa 1927, S. 17; Kat. Łódź, 1932, Abb. 41.
 - (34) vgl. Praesens, Nr. 1, 1926, S. 21.
 - (35) vgl. ebd., Nr. 1, 1926, S. 20.
 - (36) vgl. Forma, Nr. 1, 1933, S. 11.
 - (37) vgl. Praesens, Nr. 1, 1926, S. 21.
 - (38) Gabo, N., Pevsner, A., Realistisches Manifest, 1920, nach: Trier, E., 1971, S. 15/16.
 - (39) vgl. Kat. Münster, 1977, S. 118.
 - (40) Strzemiński, W., B=2, in: Blok, Nr. 8-9, 1924.
 - (41) "Realne=istnienie samoistne w plastyce: gdy dzieło sztuki posiada samowystarczalność plastyczną, gdy jest celem samo dla siebie i nie szuka usprawiedliwienia w wartościach istniejących poza obrazem. Rzecz plastyki czystej, zbudowana według swych zasad własnych, staje obok innych organizmów świata jako twór równoległy, jako istota realna, gdyż każda rzecz posiada swoje własne prawa budowy swego organizmu. Budując, nie możemy budować jej według praw i zasad budowy innej rzeczy. Prawo organiczności malarskiej wymaga: jak największego zespolenia form z płaszczyzną obrazu.
- 1) Zespolenie w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu, tj. płaskość form: obraz jako płaszczyzna.

- 2) Zespolenie w samej płaszczyźnie obrazu; forma powinna wyrastać z obrazu; być z nim połączona bezpośrednio; trzepotanie się lub wylatywanie formy, nie przyrośniętej, lecz przymocowanej do płaszczyzny obrazu wbrew jej naturze, chęciom i zamiarom - wskazuje, że obraz - to jest jedno, a forma zaś - co innego.
- 3) Oddziaływanie całego obrazu jednocześnie jako jednej płaszczyzny integralnej. Nie powinny formy oddziaływać same przez się, niezależnie od całości obrazu, gdyż wtedy mamy portret całości organicznej form, lecz nie ma jedności form z tłem",
Strzemiński, W., ebd., Kap. XI.
- (42) "Obraz ma być nie wzajemnym działaniem form, lecz jednoczesnością zjawiska. Prawem podstawowym malarstwa absolutnego jest: odrzućcie dynamizmu - najgłębszej istoty okresu poprzedniego (kubo-futurystycznego). Unikanie działania form jednej na drugą, tzw. neutralność wzajemna form. Nie kolor asocjatywny i materialny kubistów i klasyków, nie barwność emocjonalna impresjonistów, nie kolor jako znak energii suprematystycznej, lecz barwa w swej istocie bezpośredniej",
Strzemiński, W., ebd. Kap. XVIII.
- (43) "zbudować monolityczny system czystego malarstwa",
Turowski, A., 1981, S. 138.
- (44) vgl. ders., ebd., S. 139.
- (45) vgl. ebd.
- (46) vgl. ebd., S. 140-141.
- (47) vgl. ebd., Abb. 48.
- (48) vgl. Kat. Düsseldorf, 1980, S. 66.

- (49) Diese Angabe stützt sich auf eine Auskunft des Strzemiński-Schülers, Bolesław Utkin, in einem Interview vom 2.2.1984.
- (50) Im Inventar des Museums für Kunst in Łódź ist zu dieser Skulptur verzeichnet: "Rzeźba przestrzenna MS/SN/R/48; otrzymano 3.XI.1967 roku. Rekonstrukcja dokonano na zlecenia Muzeum Sztuki w Łodzi".
- (51) s. Kobro/Strzemiński, 1931, Abb. 17.
- (52) s. Karginow, G., 1981, Abb. 58-61.
- (53) Rodtschenko., A., hier nach: Gaßner, H., 1984, S. 59.
- (54) Sehr wahrscheinlich sollte es in Anlehnung an Malewitschs Theorie und seine Planiten-Vorbilder bei dieser immateriellen Gestaltung bleiben, s. Gaßner, H., 1984, S. 60.
- (55) Die Diskussion wurde entfacht durch den Anführer der utilitaristischen Richtung der konstruktivistischen Bewegung, Mieczysław Szczuka und seinen Artikel "Co to jest konstruktywizm" und Strzemińskis Antwort darauf in dem Artikel "B=2", s. Kap. II.1.3.3.,
- (56) Kobro/Strzemiński, Łódź, 1931.
- (57) "... ponieważ (rzeźba d. Aut.) jest rzeczą do oglądania z kilku stron i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego niż poprzednia, przeto podwojnie zawiera pojęcie ruchu", ebd., S. 53.
- (58) "Rzeźba jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie. To jest jej prawda przyrodzona, to jest jej cecha istotna", ebd., S. 53.
- (59) (Unizm, d. Aut.) "Dotyczy jedynie wielkości kształtów i ich miejsca, nie rozpatruje natomiast kwestii samych kształtów. Jest to rzecz należąca do artysty, który wie, jakie kształty są mu potrzebne. Natomiast dokładna wielkość tych kształtów, ich miejsce, powiązane tak, by tworzyły jednolity rytm czasoprzestrzenny, zbudowanie jednolitego dzieła sztuki zamiast fragmentów - mogą być osiągnięte

jedynie przez zastosowanie jednolitego wyrazu liczbowego wzajemnych stosunków kształtów", ebd., S. 78.

- (60) "Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów. ... Uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości, następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu kierunkach: w stronę większych i w stronę mniejszych kształtów. ... W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą", ebd. S. 50 u. 51.
- (61) Laut Auskunft Janusz Zagrodzki habe Kobro mehrere Skulpturen dieser Art, stets farbig gefaßt, gestaltet. Einige davon sollen sich noch im bislang unbekannten Privatbesitz in Polen befinden.
- (62) Kobro/Strzeński, 1931, Abb. 34; Sztuki Piękne, 1929, 5. Jg. Nr. 8/9, Abb. S. 343.
- (63) "Vantongerloo wyczuwając konieczność harmonij wymiarów i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę, jako współstosunek kilku sześciątów, zamkniętych w ogólnym sześciacie obwodu. Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązanie przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą. Nasuwało to jedynie pomysł tego, co można osiągnąć" Kobro, K., Rzeźba i bryła, in: Głos plastyków, Nr. 1-7, o.O. 1937, S. 42/43.
- (64) Die erwähnten Werke Malewitschs, Vantongerloos und van Doesburgs sind von der Künstlerin für den Bildteil ihrer Schrift "Komposition des Raumes ..." ausgewählt worden. S. Abb. 21-23, 25-28 und 29-32.
- (65) vgl. Shadowa, L., 1982, Abb. 204-206 und Abb. 209.
- (66) ebd., Abb. 214.

- (67) "Koncepcja architektoniczna tej rzeźby została wykorzystana przez Syrkusa przy realizacji w kilku lat później pawilonu nawozów sztucznych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929 r.)", Zagrodzki, J., 1981, S. 80; s. Kat. Paris, 1983, Abb. S. 211.
- (68) Kobro/Strzemiński, Łódź 1931.
- (69) "Gama kolorowa, zamykając rzeźbę w jedności waloru, tworzy jedność optyczną, jedność przestrzenną, należy, unikając gamy, stosować kolory, które nie dają gamy, stosować największą różnorodność zawartej w nich energii. Takimi kolorami są: czerwony, niebieski i żółty oraz czarny i biały. Obok tych kolorów czynnych może być stosowany kolor neutralny zaniku energii barwnej: szary lub srebrny. Wszystkie inne kolory, mniej się różniąc pod względem zawartej w nich energii, w połączeniach swych zawsze tworzą game kolorową", ebd. S. 50.
- (70) Die Beziehung zu Mondrians Werk ist an dieser Stelle nicht nur aufgrund der optischen Übereinstimmung gegeben. Sowohl Mondrians Werk, als auch seine kunsttheoretischen Überlegungen waren Katarzyna Kobro zum Zeitpunkt des Entstehens der "Raum-Komposition" IV, also 1929, vertraut. Diesen Schluß läßt nicht nur die Tatsache zu, daß Künstler der Gruppe "de Stijl" sich 1929, wie auch Katarzyna Kobro, der Gruppe "Abstraction-Création" anschlossen, sondern auch die Artikel in den jeweiligen literarischen Organen der polnischen Konstruktivisten, die schon seit langem über westeuropäische konstruktive Tendenzen berichteten (s. van Doesburg, Th., Ku sztuce elementów, in: Praesens, Nr. 1, o.J. Warszawa, S. 3 usw.). Der wichtigste Beweis ist jedoch der Plan der Gruppe "a.r.", welche die Theorie Mondrians ins Polnische übersetzt, in der Reihe der "Bibliothek a.r." herauszugeben versuchte (s. Kap. II.1.3.3).

- (71) "Die neue Gestaltung hat die neue Realität in der Malerei gefunden, indem sie von der äußeren Oberflächenverschiebung abstrahierend, nur das Innerste ausdrückt (kristallisiert). Sie hat die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe (rot, gelb, blau, d. Aut.) und Nicht-Farbe (schwarz, weiß, grau, d. Aut.)". Mondrian, P., hier nach: Wingler, H., (Hrsg.), Neoplastizismus, 1974, S. 30/31 und S. 24.
- (72) vgl. Malewitsch, K., in: Shadowa, L., 1982, S. 287.
- (73) ebd., S. 45.
- (74) vgl. "Suprematismus" 1915; "Dynamischer Suprematismus" 1916 usw.
- (75) vgl. hierzu die von Katarzyna Kobro ausgewählten Werkbeispiele van Doesburgs in dem Bildteil ihrer Schrift "Komposition des Raumes ...", Kobro/Strzemiński, Łódź 1931, Abb. 29-32.
- (76) In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß die Skulpturen Kobros nach dem Krieg alle bereits mehrmals farbig "überholt" worden waren - immer von Bolesław Utkin, dem solche Aufträge vom Museum für Kunst in Łódź gegeben wurden - wobei sich allerdings gewisse Unsicherheiten im Laufe der Zeit ergaben. So sind in der "Raum-Komposition" IV alle Farben zwar originalgetreu wieder aufgetragen worden, doch bleibt es fraglich, welche Farbe die Kanten einer solchen Platte aufweisen sollen, deren Vorder- und Rückseite, bzw. Ober und Unterseite jeweils verschiedenfarbig sind. Die fotografische Wiedergabe des Originals bietet darüber zumindest keinen Aufschluß.
- (77) "W roku 1918 bieżącym zadaniem było artystyczne opanowanie techniki żelbetonowej. Plastyka musiała w tym celu ustalić wzajemną wymianę osiągnąć z budownictwem i techniką materiałów budowlanych.

W wyniku powstały domy z żelaza, szkła i betonu, pełne światła i szczerości uzewnętrznionego piękno materiałów", Kobro, K., Funkcjonalizm, in: Forma, Nr. 4, o.O. 1936.

- 78) "Dzieło sztuki nie może być tylko terenem eksperymentu plastycznego dającego mniej lub więcej przydatne rozwiązania formy dla utylitarnej realizacji funkcjonalizmu". Kobro., K., Funkcjonalizm, in: Forma, Nr. 4, o.O. 1934, S. 12.

"Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa", Kobro, K., Dla ludzi niezdolnych do myślenia..., in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935, S. 14.

- (80) s. Strzemiński, W., B=2, in: Kurier-Bloku, Nr. 8/9, o.O. 1924, o.S.

- (81) vgl. Kobro, K., Strzemiński, W., Łódź, 1931.
- (82) "wychodząc z wzrostu 1,75 mtr. i wysokości w pasie 1,09 mtr. ten szereg określony jest stosunkiem wielkości poprzedniej do następnej $n = \frac{8}{5}$ (ausgehend von der Höhe 1,75 m und der Taillenhöhe 1,09 m ist diese Reihe bestimmt durch ein Verhältnis einer Größe zur nächsten $n = \frac{8}{5}$) Kobro, K., Strzemiński, W., wskutek standaryzacji ..., in: "a.r.", Nr.2, Łódź 1932., S. 4; zur Zuschreibung dieses Textes an Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński s. Zagrodzki, J., Łódź 1974; ders., 1984, S. 108, Anm. 54.
- (83) vgl. Kobro., K., Strzemiński, W., 1931, Abb. 39.
- (84) $0,42 : 0,68 = 5 : 8$
 $0,42 \times 8 = 0,68 \times 5$
 $3,36 \neq 3,45 \quad (3,4 = 3,4)$
 $0,68 : 1,09 = 5 : 8$
 $0,68 \times 8 = 1,09 \times 5$
 $5,44 \neq 5,45 \quad (5,4 = 5,4)$
 $0,26 : 0,41 = 5 : 8$
 $0,26 \times 8 = 0,41 \times 5$
 $2,08 \neq 2,05 \quad (2,1 = 2,1)$
 $0,41 : 0,66 = 5 : 8$
 $0,41 \times 8 = 0,66 \times 5$
 $3,28 \neq 3,30 \quad (3,3 = 3,3)$
 $0,66 : 1,05 = 5 : 8$
 $0,66 \times 8 = 1,09 \times 5$
 $5,28 \neq 2,25 \quad (5,3 = 5,3)$
- (85) Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 186.
- (86) ebd., S. 194ff.
- (87) Jedes Glied der geometrischen Reihe stellt das geometrische Mittel ($a:m = m:b$ oder $m = \sqrt{ab}$) aus den beiden Nachbargliedern dar.
- (88) vgl. Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 185.

- (89) $1,75 : 2,80 (= 0.625)$ $2,80 : (1,75 + 2,80) (= 0.61)$
 $1,09 : 1,75 (= 0.62)$ $1,75 : (1,09 + 1,75) (= 0.61)$
 $0,68 : 1,09 (= 0.62)$ $1,09 : (0,68 + 1,09) (= 0.61)$
 $0,41 : 0,68 (= 0.62)$ $0,68 : (0,41 + 0,68) (= 0.61)$
 $0,66 : 1,05 (= 0.63)$ $1,05 : (0,66 + 1,05) (= 0.61)$

(90) Erweiterung:

$(b\ a):a:b=b:(a+b)=(a+b):b+(a+b) \dots$

$(1,75\ 1,09):1,09:1,75=1,75:(1,09+1,75)=(1,09+1,75):$
 $1,75+(1,09+1,75) \dots$

Bei der Erweiterung hat jede Zahl zur nächsthöheren den Quotienten 1.65; vgl. Naredi-Rainer, P.v. 1982, S. 185.

Verjüngung:

$(b\ a):(a+b):b=b:a=a:(b-a) \dots$

$(1,75\ 1,09):(1,09+1,75):1,75=1,75:1,09=1,09:$
 $(1,75-1,09) \dots$

Bei der Verjüngung hat jede Zahl zur nächstniedrigeren den Quotienten 0.62; vgl. ebd., S. 185.

- (91) vgl. Le Corbusier, 1953, S. 17.
(92) vgl. ebd.
(93) ebd., S. 21.
(94) ebd., S. 28.
(95) 1940 wurde zu diesem Zweck die AFNOR gegründet (Association Française de Normalisation = Französische Normierungs-Vereinigung).
(96) "Das Quadrat wird bei Le Corbusier allerdings nur in der Höhe von der menschlichen Figur ausgefüllt und dient im übrigen mehr der Verdeutlichung der Konstruktion des Goldenen Schnitts", Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 102, Anm. 119.
(97) Le Corbusier, 1953, S. 41.
(98) vgl. Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 196.
(99) ebd., S. 101.
(100) 1945, so Le Corbusier, sah die Situation folgendermaßen aus: "Wir streben nach einem menschlichen Wert für die gefundene geometrische Kombination und nehmen dafür die Größe eines Menschen von 1,75 an", ebd.

S. 43. Später machte ihn sein Mitarbeiter Py darauf aufmerksam, daß "1,75... eher eine französische Größe" sei und fragte ihn: "Ist es Ihnen in den englischen Kriminalromanen nicht aufgefallen, daß die "schönen Männer" - ein Polizeiwachtmeister zum Beispiel - immer SECHS FUSS groß sind?", ebd., S. 56. Von da an setzte Corbusier für die Werte des Modulor 1,83 (etwa sechs Fuß) ein. Diese Festsetzung wurde Le Corbusiers Meinung zufolge notwendig, "... da die mit dem Modulor" zu dimensionierenden Gegenstände der Weltfabrikation überall hin reisen, daher das Eigentum von Verbrauchern aller Rassen und Größen werden, ist es ebenso natürlich wie unerlässlich, vom Maß des größten (sechs Fuß großen) Menschen auszugehen, damit die herzustellenden Rauminhalte von ihm verwendet werden können"; Le Corbusier, 1953, S. 64.

(101) ebd., S. 43.

(102) ebd., S. 17.

(103)	<u>blaue Reihe:</u>	2,26	<u>rote Reihe:</u>	1,83
		1,40		1,13
		86		70
		53		43
				27

vgl. ebd., S. 44.

Zu den Schwierigkeiten, die die Bezugssysteme beider Reihen darstellen, vgl. Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 101ff.

(104) In Klammern die Werte meiner Nachmessung:

Hängende Komposition I, 1921 (1972)	20x40x40 cm (20x41x41 cm);
Hängende Komposition II 1921/22 (1971)	43x28 cm bzw. 20x40x40 bzw. Ø48 (40x28 cm);
Abstrakte Komposition I, um 1924,	24x32 cm
Abstrakte Skulptur I, 1924	72x17,5cmx15,5 cm (69,5x17,5 cm x15,5 cm)
Abstrakte Skulptur II, um 1924 (1972)	70x28x21 cm (70,2x28x19,5 cm)
Abstrakte Skulptur III, 1924 (1972)	65x24x22 cm (a: 66,5 cm b: 48,5 cm)

Raum-Skulptur I, 1925 (1967)	50x78x56 cm (51x78x56 cm)
Raum-Skulptur II, 1928	50x50x20 cm (50x50,5x20 cm)
Raum-Komposition I, 1925	14x53, 5x39,5 cm (14,3x53,3x14,3 cm)
Raum-Komposition II, 1928	50x50x50 cm (50x50,5x50 cm)
Raum-Komposition III, 1928	40x64x40 cm (40x64,4x40 cm)
Raum-Komposition IV, 1928	40x64x40 (40x64x39,7 cm)
Raum-Komposition V, 1929	25x64x40 cm (25,1x64,8x40,1 cm)
Raum-Komposition VI, 1931	64x25x15 cm (64x25x15,2 cm)
Raum-Komposition VII, 1931 (1973)	12x64x16 cm (12,1x64x16 cm)
Raum-Komposition VIII, um 1932	10x24x15 cm (9,4x24,1x15 cm)
Raum-Komposition IX, 1933	15,5x35x19 cm (15,5x38x19 cm)

- (105) vgl. Zagrodzki, J., 1979, S. 55.
- (106) vgl. Zagrodzki, J., 1979, S. 80ff.
- (107) Zagrodzki, J., 1973, S. 55.
- (108) ebd.
- (109) ebd.
- (110) ebd., S. 56.
- (111) Wie bereits erwähnt, müßte die nach dem Fibonacci-Prinzip erstellte Zahlenreihe lauten: 3, 6, 9, 15, 24, 39, 63 usw. Kobro veränderte jedoch die drei letzten Terme in 25, 40 und 64, so daß wiederum nicht eindeutig auf die Basiseinheit 8 geschlossen werden kann.
- (112) Gemeint ist hier die im Besitz der Kölner Galerie Gmurzynska befindliche "Raum-Komposition" VII.
- (113) Giedeon, S., nach: Naredi-Rainer, P.v., 1982, S. 134/135, Anm. 260.

- (114) Die Tochter Katarzyna Kobros, Nika Mazurowska, gab hierzu die Auskunft, daß eine Nachbarin Kobros für diesen (Akt VIII), sowie für andere Nachkriegs-Akte (Akt VI, VII) Modell gesessen habe. Nika selbst saß Modell für den 1948 entstandenen Akt V; Mazurowska, N., Interview vom 22.2.84.
- (115) Kobro/Strzemiński, Łódź 1931, Abb. 6-8.
- (116) Kobros Überlegungen zur barocken Skulptur führten sie zu der Feststellung, im Barock habe die Skulptur einem Dualismus unterlegen. Einerseits wurde die Plastik aus dem Gleichgewicht geholt, um ihr einen dynamischen Charakter zu verleihen, der sie mit dem Raum in allen Richtungen verband und andererseits wurde in ihr jedoch eine neue Gleichgewichtigkeit und Statik angestrebt, was eine Ausgewogenheit und Statik im Raum bewirken würde: "W ten sposób spostrzegamy ciągłą dwoistość sztuki barokowej. Z jednej strony: wytrąca się rzeźbę z równowagi, rozwija się w niej dynamizmy ażeby przez dynamizm połączyć rzeźbę z przestrzenią we wszystkich kierunkach, w jakich wybuchają te dynamizmy. Z drugiej strony: zaznacza się w rzeźbie potencjalne dążenie do osiągnięcia równowagi nowej, ażeby przez swą równowagę i osiągnięty nowy układ statyczny, mogła rzeźba powtórzyć rytm równowagi i statyki zawarty w całej przestrzeni nieskończonej, tworząc przeto z przestrzenią całość i jej dalszy ciąg". Diese zwei auf die Skulptur wirkenden Kräfte konnten jedoch Kobros Überzeugung nach niemals eine Verbindung des plastischen Körpers mit dem Raum schaffen: "Dynamizm odrywa rzeźbę od przestrzeni, i rzeźba pozostaje nazawsze rzeczą niezwiązaną z przestrzenią", Kobro., K., ebd. S. 20/21.
- (117) "Rzeźba kubo-futurystyczna (Boccioni i Archipenko) nie jest posunięciem, odbiegającym od ogólnych wytycznych baroku. Związek z przestrzenią, osiągnięty przez skierowanie kształtów dynamicznych w rozmaite miejsca przestrzeni jest w dalszym ciągu

głównym i wyłącznym sposobem rzeźby. Posunięciem wielkiej wagi było określenie rzeźby nie jako bryły, lecz jako strefy rzeźbiarskiej i związane z tem całkowite usunięcie bryły osrodkowej. Od manifestu technicznego rzeźby futurystycznej, ogłoszonego przez Boccioniego, można uważać bryłę osrodkową za całkowicie wyrugowaną z rzeźby. Zamiast rzeźby, jako osrodka przestrzeni powstaje koncepcja rzeźby, jako podziału przestrzeni przez przrenikające się wzajemnie plany przestrzenne", Kobro, K., ebd., S.33.

(118) Beispiele aus dem Werk Archipenkos, s. ebd., Abb. 10-13.

(119) ebd., Abb. 11.

(120) zur Datierungsfrage s. Anm. 114.

(121) s. Anm. 114.

(122) Die Datierung des Aktes IV leite ich von der Tatsache ab, daß diese Skulptur im September 1934 in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift "Forma" abgebildet wurde und folglich vor dieser Zeit entstanden sein muß, s. Forma, Nr. 2, o.O., Sept. 1934, Abb. S. 14.

(123) Laut Angaben der Tochter Kobros müßten sich noch einige wenige Aktfiguren der Nachkriegszeit, alle ähnlich der eingangs beschriebenen Skulptur gestaltet, in Privatbesitz befinden. Zwar habe die Künstlerin nie einen dieser Akte verkauft, doch habe sie Figuren an ihr nahestehende Personen verschenkt oder als Leihgabe überlassen. Bei Nachforschungen zum "Akt" II (1930 bzw. 1946-49, s. Anm. 114) stellte sich z.B. heraus, daß Kobro die Gipsfigur einer Bekannten, Frau Jackiewicz, überließ. Später wurde dieser Akt mit Einwilligung Nika Mazurowskas in Bronze gegossen und am Grab des Gatten von Frau Jackiewicz auf dem Powązki-Friedhof in Warschau aufgestellt. Im Gegensatz zu diesen Angaben steht jedoch die Eintragung im Inventar des Museums für Kunst in Łódź, wonach diese Skulptur bereits 1930 als Schenkung der Künstlerin an die Gemeinde der Stadt Łódź in Besitz des Museums übergegangen sei.

- (124) vgl. Brief Strzemińskis an Julian Przyboś vom 4.4.1930, in: Rocznik Historii Sztuki, Bd. 9, Wrocław 1973, S. 239.
- (125) Abstraction-Création, Nr. 5, o.O. 1936, Abb. S. 15.
- (126) "Był tutaj pare dni temu Stażewski. Przywiozł obrazy dla muzeum "a.r." w Łodzi. ... Mamy teraz już 17 obrazów w tym 8 zagranicznych: Arpa (1 relief) nadzwy-
yczaj dobry ...", Brief Strzemińskis an Julian Przyboś vom 31.8.1930, in: Rocznik Historii Sztuki, Bd. 9, Wrocław 1973, S. 245-246.
- (127) Da Jean Arp Mitglied der Gruppe "Abstraction-Création" war, der auch Katarzyna Kobro 1929 beigetreten ist, kann man vermuten, daß die Künstlerin schon vor 1930 Kenntnis von den amorph gestalteten Skulpturen und Reliefs des Künstlers hatte. Arps Zugehörigkeit zu der Gruppe mag auch ausschlaggebend dafür gewesen sein, daß Kobro in der fünften Ausgabe der Zeitschrift "Abstraction-Création" die für ihr bisheriges Werk ungewöhnlich gestaltete amorphe Gipsplastik abbilden ließ, vgl. Abstraction-Création, Nr. 5, o.O. 1936, Abb. S. 15.
- (128) Bolesław Utkin, der die "Raum-Komposition" IX nach ihrer Deformation während der Kriegszeit nach 1967 für das Museum für Kunst in Łódź neu formte, gab in einem Gespräch an, daß es sich bei dem Material dieser Plastik um eine sehr leicht biegbare Metalllegierung mit einem 50%igen Silberanteil handele, Utkin, B., Interview vom 2.2.84.
- (129) Mazurowska, N., Interview vom 22.2.1984.
- (130) Nika Mazurowska erklärte hierzu, daß die Pastellbilder zu einer Zeit entstanden, als die Künstlerin schon schwer krank war. Der weiteren plastischen Tätigkeit standen jedoch nicht nur gesundheitliche, sondern auch finanzielle Gründe entgegen, was die Beschaffung von Material für plastische Arbeiten völlig unmöglich machte, dies., ebd.

Anmerkungen zu Kapitel IV

- (1) vgl. Kobro, K., Kto chce niech szpera ..., in: Kat. Łódź 1933, S. 3/4.
- (2) 1937 wurde Katarzyna Kobro von den Herausgebern des "Głos plastyków" (Stimme der bildenden Künstler) zu einer öffentlichen Stellungnahme zur damals gegenwärtigen polnischen Skulptur gebeten. Diese Gelegenheit ergriff die Künstlerin, um ihren Unmut gegenüber der traditionellen Bildhauerei, wie sie an der Warschauer Kunstakademie noch immer gelehrt wurde, Ausdruck zu verleihen. In einer polemischen, teilweise jedoch auch verbitterten Stellungnahme prangert sie die akademischen Vorschriften betreffend des Materials (Stein, Holz, Bronze) an und kritisiert die Gestaltungsweise (naturalistisch) und die Wahl des Themas (der Mensch). Für Kobro war die Beschränkung auf die geforderten Werkstoffe und die immer wiederkehrende Thematik der traditionellen Bildhauerei Ausdruck "des Verzichts auf alles von der modernen Plastik bisher Erreichte, ... der Stabilisation auf dem Niveau vergangener Jahrzehnte, ... der Liquidation jeglichen Aufschwungs der künstlerischen Tätigkeit" ("... rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, ... stabilizacja na poziomie przed lat kilkadziesiąci, ... likwidacja wszelkich wzlotów twórczości artystycznej"), Kobro, K., Rzeźba stanowi ..., in: Głos plastyków, Nr. I-VII, Krakow 1937, S. 42-43.
- (3) vgl. Kobro, K., Strzemiński, W., Łódź 1931.
- (4) vgl. Kobro, K., Kto chce niech szpera ..., in: Kat. Łódź 1933, S. 3/4.
- (5) "Sztuka epok minionych wynikała z pracy ręcznej i rzemiosła - zarówno w charakteru swych form, jak i w ogólnej treści życiowej, wyrażonej przez te formy. Dążymy do sztuki związanej z współczesnym procesem produkcji" Kobro, K., ebd.

- (6) "Staḍ wzajemna współzależność sztuki, metod produkcji, stanu techniki i zdobyczy naukowych", dies., ebd..
- (7) Kobro, K., Strzemiński, W., Łódź 1931, S. 33ff.
- (8) vgl. Franzke, A., 1982, S. 47-56.
- (9) Katarzyna Kobro war im russisch-orthodoxen Glauben aufgewachsen und gehörte nach ihrer Ansiedlung in Łódź der dortigen russisch-orthodoxen Gemeinde an. Marian Minich, der erste Direktor des Kunstmuseums in Łódź, erinnert sich außerdem in einem Artikel an die stenge Religiosität Kobros.
In ihrer Wohnung habe sich neben dem neoplastisch gestalteten Empfangsraum ein kleines dunkles Zimmer befunden, in welchem Kobro ihr "Sanctuarium" gehabt habe. Dort habe sie Erinnerungsstücke und ihre Ikone, unter welcher ein ewiges Licht gebrannt habe, aufbewahrt. Diesen Raum durfte - so Minich - niemand betreten. "W mieszkaniu Strzemińskich, obok jaskrawego pokoju w stylu neoplastycznym, w którym przyjmowano gości, znajdowało się w ciemnym, małym pokoiku jej tajemne sanktuarium pamiątek, z ikona ..., pod którą paliła się wieczna lampka. Wstęp był tam bezwarunkowo wzbroniony", Minich, M., 1963, S. 57.
Obwohl man an vielen, zum Teil sehr entwürdigenden Angaben Minichs über Katarzyna Kobro zweifeln kann (sie sind nur aus einer ideologischen Zielsetzung erklärbar), könnte er in diesen Ausführungen durchaus recht gehabt haben. Welche Bedeutung die Religion für Kobro hatte, zeigen auch die Auseinandersetzungen der Künstlerin mit ihrem Mann um die russisch-orthodoxe Taufe Nikas. Auf Kosten ihrer Ehe mit Strzemiński setzte Kobro diese Taufe durch, nach Mazurowska, N., Interview vom 22.2.1984.
- (10) Gray, C., 1972, S. 91.
- (11) dies., ebd. S. 155/156.
- (12) Hofmann, W., 1978, S. 363.

- (13) Gaßner, H., 1984, S. 24ff.
(14) vgl. Gaßner, H., 1984, S. 20; Gray, C., 1974, S. 156; Hofmann, W., 1978, S. 363. Die traditionelle Ikonen-Malerei wirkte natürlich auch im Werk russischer Künstler nach, die an der nach-revolutionären Kunstbewegung in Moskau keinen direkten Anteil mehr hatten. So z.B. im Werk des Malers Alexej Jawlensky, der bereits 1896 Rußland verlassen hatte.

Seine Serien der "Mystischen Köpfe" und "Heiligen-gesichter" zeugen von dem Verhaftetsein Jawlenskys in dieser Tradition. Während die daraus in den 20er Jahren hervorgegangene Phase der "Abstrakten Köpfe" von der konstruktivistischen Tendenz zur Ausgewogenheit durch Proportion, reduzierte Farbigkeit, Form- und Flächigkeit gekennzeichnet ist, zeigen die darauffolgenden "Meditationen" wieder eindeutig den wesentlichen Unterschied zwischen der Ikonen-Rezeption durch Jawlenskys und durch die Moskauer Avantgarde. Jawlensky verlieh nämlich seinen individuell geprägten Bildern einen mystisch-religiösen Hintergrund, der von den Künstlern der nach-revolutionären Avantgarde in dieser traditionellen Form völlig abgelehnt wurde. Auf diesen Aspekt seines Schaffens nimmt Jawlensky in einem Brief an Verkade Stellung: "Einige Jahre malte ich diese "Variationen" und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemacht werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen ... Ich habe viele Jahre Gesichter gemalt. Ich saß in meinem Atelier und malte und mir war die Natur als Souffleur nicht notwendig. Mir war genug, wenn ich mich in mich selbst vertiefte, betete und meine

- Seele vorbereitete in einem religiösen Zustand", Jawlensky, A., Brief an Pater Willibrord Verkade, 1938, in: Kat. München, 1983, S. 95.
- (15) Alpatov, M., Die russischen Ikonen, in: Weitzmann, K., (Hrsg.), 1981, S. 237.
- (16) vgl. ders., ebd.
- (17) Malewitsch, K., nach: Rosenblum, R., Das Sublime in der abstrakten Malerei, in: Kat. Berlin 1980, S. 132ff; weitere Beziehungen zwischen Malewitschs Malerei und der byzantinischen Kunst, vgl. Shadowa, L., 1978, S. 46ff.
- (18) Loeschke, W., Die Ikone, in: Kat. Berlin 1951, o.S.
- (19) Wendt, C.H., Die Kunst der Ikonenmalerei, in: Kat. Recklinghausen 1955, o.S.
- (20) ders., ebd.
- (21) ders., ebd.
- (22) "Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mające wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast.
...
- Terenem działalności sztuki jest jej użyteczność produkcyjna osiągnięta środkami industrii współczesnej", Kobro, K., Rzeźba stanowi..., in: Głos plastyków, Nr. I-VII, Kraków, Mai 1937, S. 42-43.
- (23) Auch in Kobros Skulpturen gehen wir je nach Ansicht teilweise von Flächengebilden aus. Die Seitenansichten sind auf den Eindruck einer Zweidimensionalität hin angelegt und auch in der Wahl der gestalterischen Mittel (Stahlplatten) kommt Kobros bevorzugte Flächigkeit zum Ausdruck.
- (24) Melgunoff, A.v., Russische Ikonenmalerei, in: Kat. Berlin 1951, o.S.
- (25) "Die Plastik sollte ein architektonisches Problem sein, eine laboratoriumsmäßige Organisation, die Methode zur Lösung räumlicher Probleme; Organisa-

tion der Bewegung; Planung der Städte als funktionale Organismen, die aus den realisierbaren Möglichkeiten der modernen Kunst, der Wissenschaft und der Technik resultieren; sie sollte der Ausdruck von Bestrebungen sein, die auf eine überindividuelle Organisation der Gesellschaft zielen"

("Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa"), Kobro, K., Dla ludzi niezdolnych do myślenia, in: Forma, Nr. 3, 1935, S. 14.

(26) vgl. Melgunoff, A.v., Russische Ikonenmalerei, in: Kat. Berlin 1951, o.S.

(27) "Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchu tłumów i jednostek", Kobro, K., Rzeźba stanowi ..., in: Głos artystów, Nr. I-VII, Kraków 1937, S. 42/43.

(28) "Sztuka nie jest poszukiwaniem wyrazu dla rozmaitego rodzaju tęsknot metafizycznych, lecz obiektywną produkcją formy, podlegającej zbiorowym prawom ścisłej budowy", Kobro, K., Strzemiński, W., Kto chce niech szpera ..., in: Kat. Łódź 1933, o.S.

(29) Wendt, C.H., Die Kunst der Ikonenmaler, in: Kat. Recklinghausen 1955, o.S.

(30) Melgunoff, A.v., Russische Ikonenmalerei, in: Kat. Berlin 1951, o.S.

VI. Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge:

Warszawa, 1926, Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej, (Internationale Ausstellung moderner Architektur).

Warszawa, 1928, Salon Modernistów, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP), (Salon der Modernen, Berufsverband polnischer bildender Künstler).

Paris, 1928, Salon d'Automne. Le Group Praesens, Section Polonaise organisé par la Société d'Échange Littéraires et Artistiques entre la France et la Pologne et par le Cercle des Artistes Polonais à Paris.

Bruxelles, 1928-1929, L'Art Polonais, Palais de Beaux Arts des Bruxelles.

Poznań, 1929, Powszechna Wystawa Krajowa, (PWK), (Allgemeine Landes-Ausstellung).

Łódź, 1932, 7 Wystawa. Prace Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi, Instytut Propagandy Sztuki (IPS), (Siebente Ausstellung. Werke der Vereinigung der bildenden Künstler in Łódź, Institut für Kunstpropaganda).

Łódź, 1932, Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, (Internationale Kollektion moderner Kunst).

Warszawa, 1932, Salon Zimowy, (Winter-Salon).

Łódź, 1933, XVIII Wystawa. Grupa Plastyków Nowoczesnych, XVIII Ausstellung. Gruppe der modernen bildenden Künstler).

Warszawa, 1933, XX. Wystawa. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi (IPS), (XX. Ausstellung. Vereinigung der bildenden Künstler in Łódź).

Łódź, 1934, Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, (IPS) (Ausstellung des Berufsverbandes der polnischen bildenden Künstler in Łódź).

Warszawa, 1934, IV Salon Zimowy, (IPS), (IV. Winter-Salon).

Warszawa, 1936, XXXVI Wystawa. Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, (IPS) (XXXVI. Ausstellung. Berufsverband der polnischen bildenden Künstler in Łódź).

Warszawa, 1936, Salon Plastyków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa (Salon des Berufsverbandes der polnischen bildenden Künstler).

Berlin, 1951, Altrussische Kunst, Amt für Kunst.

Recklinghausen, 1955, Ikonen, Kunsthalle Recklinghausen.

Łódź, 1956/57, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński.

Paris, 1957, Précurseurs de l'art abstrait en Pologne (Kasimir Malewicz, Henryk Berlewi, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Steżewski), Galerie Denise René.

New York, 1960/1980, Construction and Geometry in Painting, Galery Chaleté.

Essen, 1962, Polnische Malerei vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Museum Folkwang.

Warszawa, 1962, Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XXw, (IPS) (Warschauer Kunst vom Mittelalter bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts.)

New York, 1964, Mondrian, de Stijl and their impact, Malborough-Gerson Gallery.

Berlin, 1967, Avantgarde osteuropa 1910-1930, Akademie der Künste.

Paris, 1969, Peinture Moderne Polonaise. Source et Recherches, Musée Galliera.

Strasbourg, 1970, L'art en Europe de 1925, Ville de Strasbourg.

Łódź, 1971, Grupa "a.r." 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, Muzeum Sztuki w Łodzi (Gruppe "a.r.". 40-jähriges Bestehen der Internationalen Kollektion moderner Kunst in Łódź, Kunstmuseum Łódź).

St. Gallen, 1972, Konstruktive Kunst aus der Tschechoslovakei.

Essen/Otterlo, 1973, Constructivism in Poland 1923-1936. Blok. Praesens, a.r., Museum Folkwang, Essen; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Köln, 1974, De Stijl, Cerle et Carré. Entwicklungen des Konstruktivismus in Europa ab 1917, Galerie Gmurzynska.

Łódź, 1975, Druck funkcjonalny, Muzeum Sztuki (Funktionaler Druck, Kunstmuseum Łódź).

New York/Detroit/Buffalo/Chicago, 1976, Polish Constructivism, Museum of Modern Art, New York; Art Institute, Detroit; Albright Knox Gallery, Buffalo; Art Institute, Chicago.

Stockholm, 1976, Polskt Konstruktivism 1923-1936. Galleriet, Kulturhuset.

Berlin, 1977, Tendenzen der Zwanziger Jahre, Neue Nationalgalerie der Akademie der Künste und der Großen Orangerie Charlottenburg.

Köln, 1977, 22 polnische Künstler. (Muzeum Sztuki Łódź), Kunstverein.

Köln, 1977, Die Kunstisten in Rußland 1907-30, Galerie Gmurzynska.

Münster, 1977, Skulptur, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte.

Montreal, 1977, Constructivism Polonais 1923-1936.

Münster, 1978, "abstraction-création", Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte.

Köln, 1979, Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930, Galerie Gmurzynska.

New York, 1979, Modern European sculpture. 1918-1945. Unknown beings and other realities.

New York, 1979, The planar dimension, Salomon R. Guggenheim Museum.

Rom/Genova/Venezia, 1979, L'Avanguardia Polacca 1910-1978, S.I. Witkiewicz, Construttivismo, Artisti Contemporanei.

Berlin, 1980, Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde, Schmidt, W., (Hrsg.).

Bottrop, 1980, Düsseldorf, 1980, Władysław Strzemiński, Kunsthalle.

Los Angeles, 1980, The Avant-Garde in Russia 1910-1930, Barron, S., Tuchmann, M., (Hrsg.).

Berlin, 1983, Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Akademie der Künste, Berlin; Berliner Festwochen.

Duisburg/Baden-Baden, 1983, Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

München/Baden-Baden, 1983, Alexej Jawlensky 1864-1941, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

Düsseldorf, 1983, Avant-Garde Polonaise. Architecture-Urbanisme Ecole special d'architecture ESA, Paris; Akademie der Architekturkammer NRW, FH Düsseldorf, Fachbereich Architektur.

Paris, 1983, Présences Polonaise. L'Art Vivant Autour du Musée de Lodz. Witkiewicz - Constructivism - Les Contemporaines, Centre Georges Pompidou.

Basel, 1984, Skulptur im 20. Jahrhundert, Merian-Park.

Cambridge/London/Oxford, 1984, Constructivism in Poland 1923 to 1936, Kettle's Yard Gallery, Cambridge; Riverside Studio, London; Museum of Modern Art, Oxford.

Hannover, 1984, Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis, Kestner-Gesellschaft.

Odense, Herning, Hovikodden, 1985, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski. Tre Pionerer For Polsk Avant-Garde, Fyns Kunstmuseum Odense; Herning Kunstmuseum; Sonja Henies i og Niels Onstads Stiftelser Kunstsentret, Hovikodden.

Literatur:

- Albrecht, J., Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977.
- Albrecht, H.J., Die Farbe in der Skulptur der Gegenwart, in: Von Farbe und Farben (Festschrift Albert Knoepfli), Zürich 1980.
- Aldinger, U., neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 16 1971, S. 242-259.
- Alpatov, M., Die russischen Ikonen, in: Weitzmann, K., (Hrsg.), Die Ikonen, Freiburg, 1981, S. 237-250.
- Andres, H., Władysław Strzemiński i jego krąg, in: Sztuka współczesna, Nr. 2, Kraków 1966.
- Argan, G.C., Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940; in: Prop. Kunstg., Bd. 12, Berlin 1977.
- Arnonson, C., Art polonais modern, Paris 1929.
- Bächler, H., Letsch, H. (Hrsg.), De Stijl, Schriften und Manifeste, Leipzig und Weimar 1984.
- Badt, K., Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963.
- Bann, S., The tradition of Constructivism, London 1974, S. 56-62.
- Bann, S., Bless, F., Bogner, D., Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst heute, in: Internationales Symposium Schloß Buchberg, Österreich, Buchberg 1979.

- Baudin, A., Jedryka, P.-M. (Hrsg.), L'Espace Uniste. Ecrit du Constructivisme Polonais, Lausanne 1977.
- Baranowicz, Z., Początki międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi, in: Biuletyn Historii Sztuki, Nr. 4, o.O. 1969, S. 422-426.
- dies., "A.R." (Artystci Rewolucyjni), in: Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, Warszawa 1974, S. 600-602.
- dies., Polska awangarda artystyczna 1918-1939, Warszawa 1975.
- dies., Władysław Strzemiński. Pisma, Wrocław. Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975.
- Baumgart, F., Geschichte der abendländischen Plastik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, o.O. 1957.
- Berlewi, H., Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen, in: Neue Grafik, Nr. 9, o.O. 1961.
- Bill, M., (Hrsg.), Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1934-1938, Zürich 1953.
- Blok, C., Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960, Köln 1975.
- Boccioni, U., Manifeste technique de la sculpture futurisme, in: Taylor, J. (Hrsg.), Futurisme, New York 1961.
- Boesiger, W. (Hrsg.), Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1929-1934, Zürich 1957.
- Bowlt, J., The silver Age/Revolution Art of early 20th century, Newbornville, Manh. 1979.

- Brendel, J., Rodczenko - produktywizm - Proletkult (Uwagi na marginesie monografii artysty), in: Kalinowski, K. (Hrsg.), Artium Questiones, Nr. 8, Poznań 1979, S. 187ff.
- Brzękowski, J., Chwistek, L., Smolik, P., Strzeżewski, W., O sztuce nowoczesnej, Łódź 1934.
- Bürger, P., Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M., 1974.
- Davis, D., Vom Experiment zur Idee (Art and the future). Die Kunst im 20. Jahrhundert im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven, Köln 1975.
- Dobrowolski, T., Tatarkiewicz, W., Historia sztuki polskiej, Bd. III, Kraków 1962.
- Dobrowolski, T., Sztuka Polska. Od czasów najdawniejszych do ostatnich, Kraków 1974.
- Doesburg, T.v., Deklaracja sztuki konkretnej, in: Europa, o.O. 1930, Nr. 11, S. 341.
- Drengenberg, H.J., Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917-1934, in: Forschung zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 16, Berlin 1972, S. 14-28.
- Drewnowski, P., Die slawenische Avantgarde und der Westen, in: Müller, L. (Hrsg.), Forum Slavicum, Bd. 55, München 1983.
- Elsen, A.E., Origins of modern sculpture: pioneers and premises, New York 1974.

- Fabre, G., *La Pologne - témoin 1930*, in: *Connaissance des arts*, Nr. 241, Paris 1972.
- Franzke, A., *Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts*, Köln 1982.
- Gaßner, H., Giller, E., *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus*, Köln 1979.
- Gaßner, H., *Alexander Rodtschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst das Leben zu organisieren*, Frankfurt a.M. 1984.
- Giedion-Welcker, C., *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Zürich 1937
- Giedion-Welcker, K., *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart 1954.
- Gray, C., *Das große Experiment. Die russische Kunst 1963-1922*, Köln 1974.
- Groh, K., *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, Köln 1972.
- Häseli, R., *Wiederentdeckung einer Avantgarde*, in: *Neue Züricher Zeitung*, Nr. 372, Zürich 1973.
- Herzogenrath, W.v. (Hrsg.), *Sonderbund 1912, Werkbund. Pressa USSR 1928. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge*, in: *Frühe Kölner Kunstaustellungen*, Bd. 4, Köln 1981.
- Hochlinger, B., *Projekt programu nauczania rysunkow w Szkole Zawodowej Doksztalcającej nr 12 w Łodzi 1934r*, (Handschriftl. Fassung), Łódź 1934.

- Hofmann, W., Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1978.
- Huml, I., Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978.
- Honisch, D., Wiederentdeckung einer künstlerischen Pioniertat, in: NRZ - Sonderdruck zur Ausstellung Konstruktivismus in Polen 1923-1936 in Essen, Essen 1973.
- Howard, R.A., Space as form, in: College Art Journal, vol. 12, o.O. 1953, S. 121-123.
- Jakimowicz, I., Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Mysli i obrazy, Warszawa 1978.
- Jammer, M., Das Problem des Raumes, Darmstadt 21980.
- Kambartel, W., Konstruktivismus in Osteuropa, in: Argan, G.C. (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880-1940, Propyläenkunstgeschichte, Bd. 12, Berlin 1977, S. 203-211.
- Kaplan, P., Constructivism in Poland 1923-1936, in: Art in America, Nr. 11/12, o.O. 1976, S. 123.
- Karginow, G., Rodczenko, Warszawa 1981.
- Kępińska, A., Nowa sztuka, sztuka w latach 1945-1978, Warszawa 1981.
- Kerber, B., Skulptur und Farbe, in: Kunstforum, Bd. 60 1983.
- Kłosińska, J., Ikony, Kraków 1973.

- Kobro, K. Rzeźba i bryła, in: Europa, Nr. 2, o.O. 1929, S. 60.
- dies., Architektonizm mody, in: Architektura i Budownictwo, Nr. 8/9, o.O. 1931, S. 342-342.
- dies., Strzeminski, W., Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego, in: Biblioteka "a.r.", Nr. 2, Łódź o.J. (1931).
- dies., ders., Wskutek standaryzacji przemysłu może wytwarzać masowo, tanio i dobrze, in: "a.r.", Nr. 2, Łódź 1932.
- dies., ders., Kto chce, niech szpera w pożąłkłych szparach znurszałych lat ..., in: Kat. Łódź 1933, S. 3-4.
- dies., L'action de sculpteur, un nu donne des emotions d'ordre psychologiques ou sexuel ..., in: Abstraction-Création. Art non fuguratif, Nr. 2, Paris 1933, S. 27.
- dies., Dla ludzi nie zdolnych do myślenia, in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935, o.S.
- dies., Moja rzeźba, in: Forma, Nr. 3, o.O. 1935, S. 14.
- dies., Funkcjonalizm, in: Forma, Nr. 4, o.O. 1936, S. 9-13.
- dies., Rzeźba stanowi część przestrzeni, in: Głos plastyków, Nr. 1-7, o.O. 1937, S. 42-43.
- dies., Strzeminski, W., L'espace uniste. Écrits du constructivisme polonais. Texte choisis, traduits et présentés par Antoine Baudin et Pierre-Maxime Jedryka, in: L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

Kotula, A., Krakowski, P., O nowej rzeźbie, Kraków 1961.

ders., Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia
plastyki współczesnej, Warszawa 1972.

Kotula, A., Rzeźba współczesna. Style, kierunki, tendencje,
Warszawa 1980.

Kowalska, B., Polska awangarda malarska 1945-1970, Warszawa
1975, S. 32ff.

Krakowski, P., Recepcja Bauhausu w architekturze polskiej
dwudziestolecia międzywojennego, in: Sztuka XX
wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków
Sztuki, Warszawa 1961, S. 99-114.

ders., Kronika nowej sztuki 1855-1960, in: Kotula, A.,
Krakowski, P., Kronika nowej sztuki 1855-1960,
Kraków 1966.

Lam, A., Polska awangarda poetycka. Programy z lat 1917-1923,
Bd. 1, 2, Kraków 1969.

Le Corbusier, Kommende Baukunst, Stuttgart, Berlin, Leipzig
1926

ders., Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und
Technik allgemein anwendbaren harmonischen Masztes im
menschlichen Maßstab, Stuttgart 1953.

ders., Modulor 2. (Das Wort haben die Benützer). Fortsetzung
des ersten Buches "Der Modulor" von 1948, Stuttgart
1955.

- Martin, D. F., The autonomy of sculpture, in: The Journal of aesthetics and art criticism, Bd. 34, o.O. 1975/76, S. 273-276.
- Matrikelbuch der russisch-orthodoxen Gemeinde in Łódź, Teil 3.
- Melgunoff, A.v., Russische Ikonenmalerei, in: Kat. Berlin 1951, o.S.
- Miller, E., Rola ekonomii w twórczości, in: Blok, Nr. 3-4, o.O. 1924.
- Minich, M., Instytut Propagandy Sztuki. Sztuka Łódzka - "Forma", in: Stolarzewicz, L. (Hrsg.), Życie kulturalne Łodzi. Materiały, Łódź 1937, S. 39-47.
- ders., Miejskie Muzeum Historii Sztuki im. J.i K. Bartoszewiczów, ebd., S. 32-39.
- ders., Szalona Galeria, Łódź 1963.
- ders., Muzeum Sztuki w Łodzi, in: Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi, 1930-1962, Łódź 1965, S. 7-53.
- ders., O nową organizację muzeów sztuki, in: Sztuka współczesna II, Kraków 1966.
- Minorski, J., Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939, Warszawa 1970.
- Maholy-Nagy, L., Vom Material zur Architektur, in: Wingler, H. (Hrsg.), Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin 1968.
- Molé, W., Sztuka rosyjska do roku 1914, Wrocław, Kraków 1955.

- ders., Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, in: Joedecke, J., Platz, Ch., die Weißenhofsiedlung, Stuttgart 1977, S. 37-38.
- Lewandowska, B., U. źródła grafiki funkcjonalnej w Polsce, in: Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce, Wrocław 1966.
- Lier, H. van, Nowy wiek, Warszawa 1970.
- ders., Les artes de l'espace, Tournai 1971.
- Ligocki, A., Co się stało z plastyką?. in: Nowa Kultura, Nr. 21, o.O. 1958, S. 3-7.
- ders., O nowy kształt polskiej sztuki. Esej, Kraków 1970.
- Lipiec, W., Kultura i oświata w Łodzi w okresie międzywojennym Łódź 1973.
- Lodder, Ch., Russian Constructivism, New Haven, London 1983.
- Loeschke, W., Die Ikone, in: Kat. Berlin 1951, o.S.
- Łabęcka, A., Kronika grupy "a.r.", in: Kat. Łódź 1971.
- Łukasiewicz, P., Zrzeszenie artystów plastyków w Artes 1929-1935, Warszawa 1975.
- Malewitsch, K., Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, Köln 1962.
- ders., Die gegenstandslose Welt, in: Wingler, H.M. (Hrsg.), Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin 1980.

Mondrian, P., Plastic art and pure plastic art 1937 and other essays, 1941-1943. New York 1947.

Gers., Neue Gestaltung, in: Wingler, H. (Hrsg.), Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin 1974.

Morawski, S., Teoria Strzemińskiego - pro i contra, in: Przegląd Humanistyczny, Nr.4-10, Warszawa 1958, o.S.

Nakov, A., Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais, Paris 1981.

Naredi-Rainer, P.v. Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982.

Olkiewicz, J., Museum der modernen Kunst, in: Polen, o.O. 1968.

Olszewski, A., Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Koncepcja architektury w kręgu ideologii grupy Blok, in: Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939, Wrocław 1963.

ders., Inst. Sztuki PAN. Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka, Wrocław 1967.

Overy, P., De Stijl, in: Style - Kierunki - Tendencje, Warszawa 1979.

ders., De Stijl i Polska Awangarda, ebd. S. 140-158.

Padra, J., Russischer Konstruktivismus, in: Kat. Nürnberg 1969.

Peiper, T., Punkt wyjścia, in: Zwrotnica, Nr. 1, o.O. 1922,
o.S.

ders., Miasto, masa, maszyna, in: Zwrotnica, Nr. 2, o.O.
1922, o.S.

Pollakówna, J., Formiści, Warszawa 1972.

Popper, F., Mouvement et espace dans les art plastiques, in:
Science de l'art, Nr. 4, o.O. 1967, S. 137-145.

Porębski, M., Dwa programy, o.O. 1950.

ders., Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i
XXw., Warszawa 1975, S. 237-263.

ders., Pożegnanie z krytyką, Kraków 1983.

Przeworska, H.K., Wystawa pośmiertna Władysława Strzemińskiego
i Katarzyny Kobro, in: Stolica, Nr. 17, o.O. 1957.

Przybos, J., Z ponad, in: Biblioteka "a.r.", Bd. 1, Cieszyn
1930.

ders., Maj malarski w Paryżu, in: Przegląd Kulturalny, Nr.
27, o.O. 1957, o.S.

ders., U Denise René, in: Przegląd Kulturalny, Nr. 4, o.O.
1958, S. 7.

ders., Recensja Teorii widzenia Władysława Strzemińskiego,
in: Przegląd Kulturalny, Nr. 13, 1958, S. 7.

ders., O więcej pytań (W sprawie "teorii widzenia"),
in: Życie literackie, Nr. 31, o.O. 1958, S. 7.

- Przybos, J. Kierunek: Sztuka pazaabstrakcyjna (Współczesna plastyka polska), in: ebd., Nr. 43, o.O. 1958, S.4-5.
- ders., Nowa przestrzen, in: Przegląd Kulturalny, Nr. 7, o.O. 1958, o.S.
- ders., Wyjątki z pism teoretyków awangardy, in: Przegląd humanistyczny, Nr. 1, o.O. 1958, S. 82-95.
- ders., Przestrzen w malarstwie abstrakcyjnym, in: Życie literackie, Nr. 22, o.O. 1958, S. 5-6.
- ders., Materii pomieszanie, in: Nowa Kultura, Nr. 26, o.O. 1958, S. 4.
- ders., Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego, in: Linia i gwar, Kraków 1959, S. 127-136.
- ders., Rzeźba napowietrzna, in: Poezja, Nr. 1, o.O. 1966.
- Raciborski, J., Zamiecka, B., Kaczmarczyk, K. (Hrsg.), Rocznik Łodzi. Poświęcony historii Łodzi i okolicy, Bd. I, II, III, Łódź 1928, 1931, 1933.
- Restany P., Le Musée d'Art de Lodz, Pologne. L'Index d'un humanisme sans frontière, in: Domus, Nr. 461, o.O. 1968.
- Rickey, G., Constructivism, New York 1967.
- Rosenblum, R., Das Sublime in der abstrakten Malerei, in: Kat. Berlin 1980, S. 132-142.
- Rotzler, W., Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst, o.O. 1977.

Rowell, M., The planar dimension, in: Kat. New York 1979,
S. 9-31.

Sedlmayr: H., Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955.

Selz, J., Ursprünge der modernen Plastik, München 1963.

ders., Modern Sculpture, London 1963.

Seuphor, M., "Cercle et Carré", Paris 1971, S. 24-26.

ders., L'art abstrait, 1918-1939, Bd. 2, Paris 1972,
S. 89-95, 209.

Shadowa, L., Suche und Experiment. Aus Geschichte der russi-
schen und sowjetischen Kunst zwischen 1910-1930,
Dresden 1978.

(Żadowa, L., Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów
sztuki rosyjskiej i radzieckiej 1910-1930, Warszawa
1982.)

Simons, W.S., Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis
of Suprematism 1907-1915, London 1981.

Speich, N., Die Proportionslehre des menschlichen Körpers,
Diss. Zürich 1957.

Spieß, H., Maß und Regel, Diss. Aachen 1959.

Stanisławski, R., (Hrsg.), Grupa "a.r.". 40-lecie Międzynaro-
dowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi,
Katalog Muzeum Sztuki, Łódź 1971.

ders., 40-lecie zbiorów sztuki nowoczesnej w Łodzi, in:
Projekt, Nr. 84, o.O. 1971.

- Starzyński, J., (Hrsg.), Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939, Wrocław 1963.
- ders., (Hrsg.) Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce, Wrocław 1966.
- ders., Polska droga do samodzielności w sztuce, Warszawa 1973.
- Stażewski, H., Styl współczesności, in: Praesens, Nr. 1, o.O. 1926, S. 1.
- ders., Epigoni modernizmu i krytycy rutyniści, in: Wiadomości literackie, Nr. 32, o.O. 1933, S. 4.
- ders., O tradycji, modernizmie i klasycyzmie, in: Pion, Nr. 7, o.O. 1933, S. 2.
- ders., Znaczenie i wpływ Cézanna, in: Nike, Jg. I., o.O. 1937, S. 140-142.
- Stelzer, O., Die Vorgeschichte der modernen Kunst. Denkmodelle und Vorbilder, München 1964.
- Sternin, G.J. Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, Dresden 1980.
- Strzelecki, Z., Polska plastyka teatralna, Bd. 1 und 2, Warszawa 1963.
- Strzeminski, W., Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie, in: Zwrotnica, Wrocław Nr. 6, o.O. 1922, S. 193, nach: Baranowicz, Z., 1975, S. 15-16.

- ders., Określam sztuke, in: Wystawa Nowej Sztuki, Kat.
Wilno 1923, S. 19-21, nach: ebd., S. 10-14.
- ders., O sztuce rosyjskiej. Notatki, in: Zwrotnica, Nr. 3
o.O. 1922, S. 79-82, nach: ebd., S. 3-9; 2. Teil:
Nr. 4, o.O. 1923, S. 110-114.
- ders., B = 2, in: Blok, Nr. 8-9, o.O. 1924, S. 16-18,
nach: ebd., S. 19-27.
- ders., Po-suprematyzm. Sprzeczności w suprematyzmie. Ku
płaskości w malarstwie, in: Blok, Nr. 1, o.O.
1924, o.S.
- ders., Unizm w malarstwie, in: Bibliothek "Praesens",
Nr. 3, Warszawa 1928; Baranowicz, Z., Wrocław
1975, S. 37-59 (Dualizm i unizm).
- ders., Przedmiot i przestrzeń, in: Wiek XX, Nr. 21, o.O.
1928, S. 2-3; Baranowicz, Z., Wrocław 1975, S.
71-73.
- ders., Syrkus, S., Terazniejszość w architekturze i
malarstwie, in: Przegląd Artystyczny, Nr. 4, o.O.
1928, S. 5-8; Baranowicz, Z., Wrocław 1975, S.
62-64.
- ders., Bilans modernizmu, in: Europa, Nr. 1, o.O. 1929,
S. 22-24, nach: Baranowicz, Z., Wrocław 1975, S.
119-122.
- ders., Dramatyzm i architektonizm, in: L'Art Contemporain -
Sztuka Współczesna, Nr. 3, o.O. 1930, S.
93, nach: ebd., S. 139-140.

- ders., Grupa "a.r." podejmuje walkę, in: Komunikat grupy "a.r.", Nr. 1, Łódź 1930, nach: ebd., S. 130-131.
- ders., Architektonizm mody, in: Architektura i Budownictwo, Nr. 11, o.O. 1931, S. 342-343, nach: ebd., S. 143.
- ders., Zasady nowej architektury, in: Linia, Nr. 3, o.O. 1931, S. 68-69, nach: ebd., S. 141-142.
- ders., Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne, in: Droga, Nr. 3, o.O. 1932, S. 35, nach: ebd., S. 147-164.
- ders., Druk funkcjonalny, in: Grafika, Nr. 2, o.O. 1933, S. 37-45, nach: ebd., S. 165-167.
- ders., Sztuka nowoczesna w Polsce, in: Brzękowski, J., Chwistek, L. Smolik, P., Strzeżewski, W., (Hrsg.), O sztuce nowoczesnej, Łódź 1934, nach: ebd., S. 205-222.
- ders., Dyskusja o "a.r.", in: Żagary, Nr. 3/4, o.O. 1934, S.6.
- ders., Aspekty rzeczywistości, in: Forma, Nr. 5, o.O. 1936, S. 11; Baranowicz, Z., Wrocław 1975, S. 264-273.
- ders., Rytm sztuki romanskiej, in: Meander, Nr. 5/6, Warszawa 1948, o.S.
- ders., Corbusier, in: Wiś, Nr. 36/37, o.O. 1948, S. 12-13, nach: Baranowicz, Z., Wrocław 1975, S. 389-197.

- ders., Teoria widzenia, Kraków 1958, ²1969, ³1974.
- Syrkusowa, H., Kazimierz Malewicz, in: Rocznik Historii Sztuki,
Bd. 11, o.O. 1976, S. 147-158.
- Szczuka, M., Co to jest konstruktywizm, in: Blok, Nr. 6/7,
o.O. 1924, o.S.
- ders., Pozgonne Suprematyzmu, in: Dźwignia, Nr. 2/3,
Warszawa 1927, S. 33-37.
- ders., Domy-Ogrody w Miastach-Ogrodach, in: Dźwignia, Nr. 1,
Warszawa 1927/28, S. 47-56.
- Taylor, J., Futurisme - including Boccioni's "Manifeste
technique de la sculpture futuriste", New York 1961.
- Treter, M., I wystawa grupy artystycznej Praesens, in:
Warszawianka, o.O. 1926, o.S.
- ders., Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie
Sztuki Polskiej 1918-1928, in: Sztuki Piękne, Nr.5,
Kraków, Warszawa 1929, o.S.
- ders., Sztuka polska i polskie życie, Kraków, Warszawa 1929,
S. 24ff.
- Trier, E., Figur und Raum, Berlin 1960.
- ders., Moderne Plastik von Rodin bis Marini, Berlin 1954.
- ders., Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971.
- Turowski, A., Geneza i program teoretyczny grupy artystów Blok
1924-1926, in: Zeszyty naukowe UAM. Historia sztuki,
Nr. 4, Poznań 1966, S. 189-248.

- ders., Strzeminski i poezja, in: Poezja, Nr. 5, o.O. 1969.
- ders. Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego, in: Projekt, Nr. 4, Warszawa 1971, S. 19ff.
- ders., Konstruktywizm Władysława Strzemińskiego, in: Sztuka XX wieku, Warszawa 1971, S. 229-235.
- ders., Unizm i architektonizm, in: Poezja, Nr. 9, o.O. 1972, S. 51.
- ders., Strzeminski and the Constructivist Avant-Garde 1923-1933, in: Polish Art Review, Nr. 2, Warszawa 1972, S. 2-5.
- ders., A Chronicle of the Polish Avantgarde, in: Kat. Essen/Otterlo 1973, S. 20-29.
- ders., The Polish Revolutionary Avantgarde, Blok 1924-1926, Praesens 1926-1939, in: ebd., S. 30-41.
- ders., (Hrsg.), Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933, in: Rocznik Historii Sztuki, Bd. 9, Wrocław 1973, S. 223-268.
- ders., Program estetyczny konstruktywizmu, in: Studja z dziejów estetyki polskiej 1918-1939, Bd. 2, Warszawa 1975, S. 241-261.
- ders., Utopia awangardy, in: Artium Questiones, Poznań 1979, S. 157-172.
- ders., W kręgu konstruktywizmu, Warszawa 1979.

- ders., Konstruktywizm polski. Proba rekonstrukcji nurtu (1921-1934), Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1981.
- Umensky, K., Neue Kunst in Russland, München 1920, S. 64.
- Utkin, B., Kompozycja przestrzenno-rzeźbiarska Katarzyny Kobro, in: Ochrona Zabytków, Nr. 25, o.O. 1972, S. 203-206.
- Wallis, M., Nagroda artystyczna m. Łodzi Laureatem Władysław Strzemiński, in: Robotnik, Nr. 151, o.O. 1932, nach: Wallis, M. (Hrsg.), Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957, Warszawa 1959.
- Wat, A., Blok 1924-1926. Monografia. Diss., Masch., nach: Życie Literackie, Nr. 21, o.O. 1957, S. 6-7.
- Weiztmann, K., (Hrsg.), Die Ikonen, Freiburg 1981.
- Wendt, C.H., Die Kunst der Ikonenmalerei, in: Kat. Recklinghausen 1955, o.S.
- Winkler, K., Sztuka dekoracyjna i architektura na PWK w Poznaniu, in: Droga, Nr. 9, o.O. 1929, S. 831.
- Wiśłocka, I., Praesens, Diss., Masch., nach: Wiśłocka, I., Awangardowa architektura polska w latach 1918-1938, o.O. 1968.
- Wittkower, R., Sculpture, Processes and Principles, London 1977, S. 251ff.
- Wojciechowski, A., (Hrsg.), Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, Warszawa 1974.

- ders., Polskie malarstwo współczesne. Kierunki,
 programy, dzieła, Warszawa 1977.
- Worringer, W., Abstraktion und Einfühlung, München 1908,
 21959.
- Zagrodzki, J., Katarzyna Kobro, in: Kat. Łódź 1971.
- ders., Reconstruction of Katarzyna Kobro's sculptures, in:
 Kat. Essen/Otterlo 1973, S. 55-56.
- ders., Katarzyna Kobro, in: ebd., S. 126-130.
- ders., Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński - pierwsze
 wystąpienia artystyczne (1919-1923), in: Materiały
 sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi
 międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej, Łódź
 1974.
- ders., U początków polskiej awangardy, in: Projekt, Nr. 2,
 o.O. 1974, o.S.
- ders., Komunikaty grupy "a.r.", in: Łódzkie Towarzystwo
 Przyjaciół Książki (Hrsg.), Łódź 1974.
- ders., Malewicz w Polsce, in: Projekt, Bd. 3, o.O. 1975, S.
 38-43.
- ders., Kompozycja przestrzeni. Katarzyna Kobro i Władysław
 Strzemiński, in: Sztuka Łódzka, Łódź 1977.
- ders., Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława
 Strzemińskiego, in: Miesięcznik Literacki, Nr. 12,
 o.O. 1975, o.S.

- ders. Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzebińskiego, in: Materiały Sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 1977.
- ders., Awangardowa twórczość Katarzyny Kobro i problem rzeźby przestrzennej, Diss., Masch., Łódź 1979.
- ders., Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro, in: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 1981, S. 293-303.
- ders., Ewenement Katarzyny Kobro, in: Odgłosy, Nr. 20, Łódź 1981, S. 1
- ders., Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni, Masch., Warszawa 1984, (zweite korrigierte Fassung).
- Zander-Rudenstine, A., (Hrsg.), Russische Avantgarde-Kunst. Die Sammlung Georg Costakis, Köln 1982.
- Zanoziński, J., Zeitgenössische polnische Malerei, Warszawa 1975.
- Zaworska, H., O nową sztukę (1917-1922), Warszawa 1963.
- Zarnowski, J., Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918-1939, Warszawa 1964.
- Zeising, A., Ästhetische Studien im Gebiet der geometrischen Form, in: Deutsche Vierteljahresschrift, o.O. 1868.

Lebenslauf

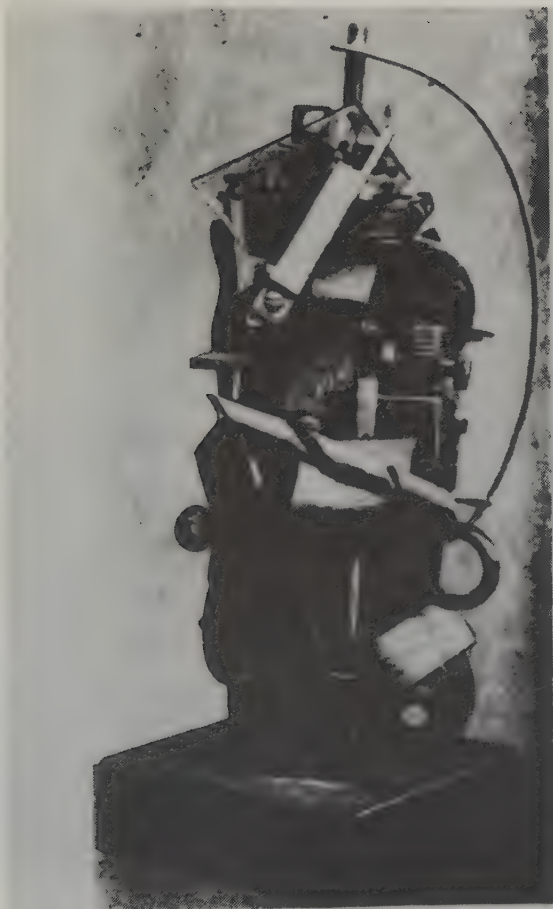
Am 28.9.1958 wurde ich als zweites Kind der Eheleute Karl und Rosa Grzechca, geb. Schneider, in Bytom (Polen) geboren. Von 1965 bis 1968 besuchte ich in Bytom die Grundschule. Nach der Umsiedlung in die Bundesrepublik Deutschland im Dezember 1968 und der Teilnahme an einem Intensiv-Sprachlehrgang in Greven/Westf., vom Januar 1969 bis Mai 1970, besuchte ich das städt. Gymnasium Viktoriaschule in Essen vom September 1970 bis zu meinem Abitur am 9.5.1979. Vom WS 79/80 bis zum WS 85/86 studierte ich anschließend die Fächer Kunstgeschichte, Philosophie, Volkskunde und Publizistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Nach einem Quellen- und Literaturstudium in Polen, an den Universitätsbibliotheken in Wrocław, Kraków und Warszawa, dem Museum für Kunst in Łódź, sowie an osteuropäischen Instituten, fertigte ich vom SS 83 bis zum WS 85/86 die vorliegende Dissertation bei Prof.Dr. Franz Matsche, Professor für Kunstgeschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, an.

Neben dem Studium, vom Januar 1985 bis April 1986, war ich freie Mitarbeiterin am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Seit Mai 1986 bin ich wissenschaftliche Angestellte der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt.

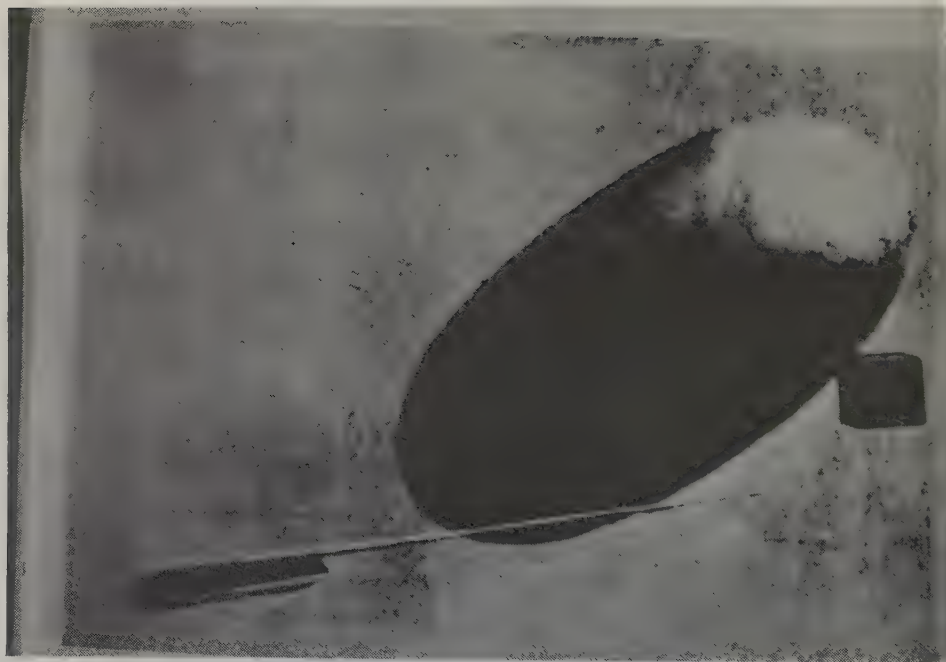
Bildanhang

Der Bildanhang umfaßt nur eine Auswahl der in dieser Dissertation besprochenen Plastiken.

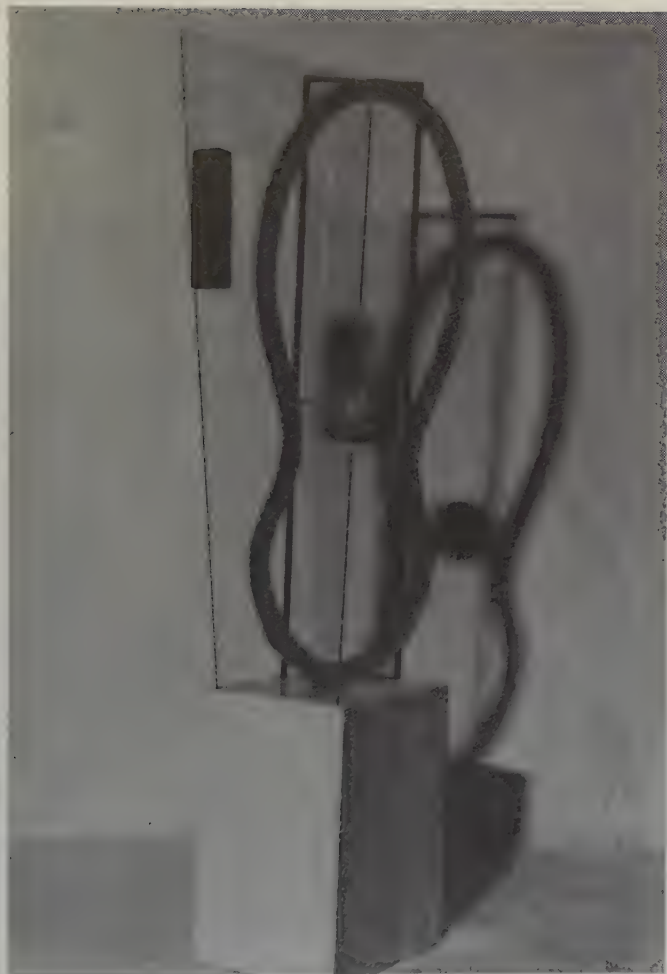
Eine vollständige Bilddokumentation ist im Kunsthistorischen Institut der Universität Münster hinterlegt.



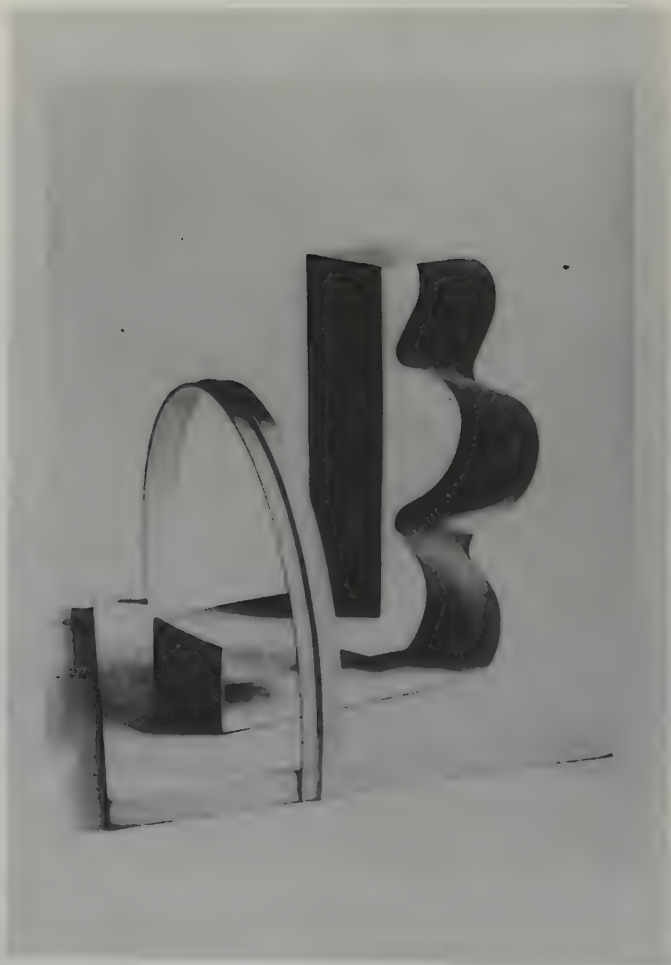
Katalognummer 2



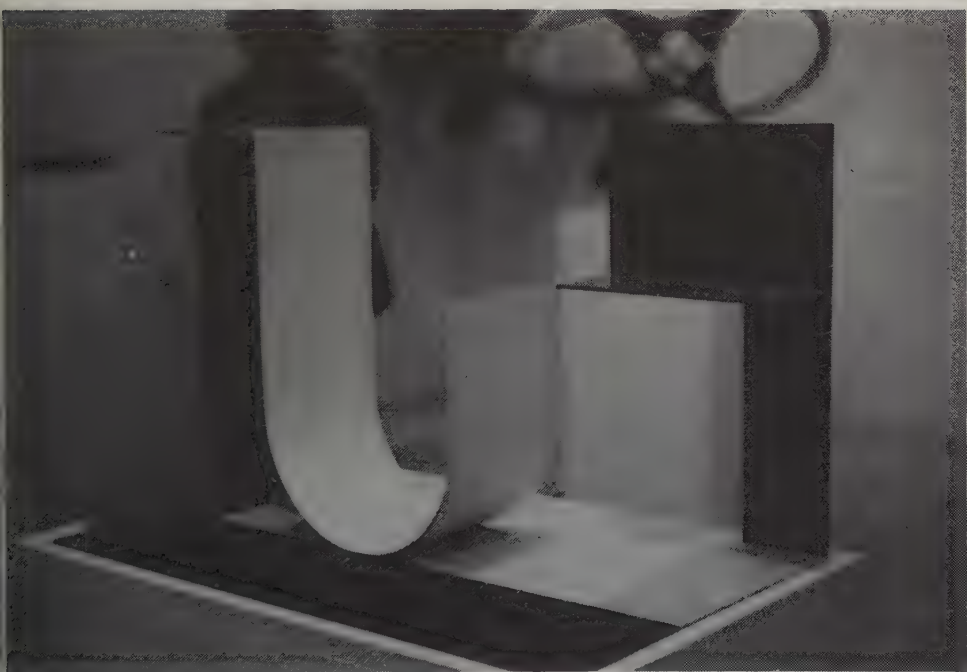
Katalognummer 3



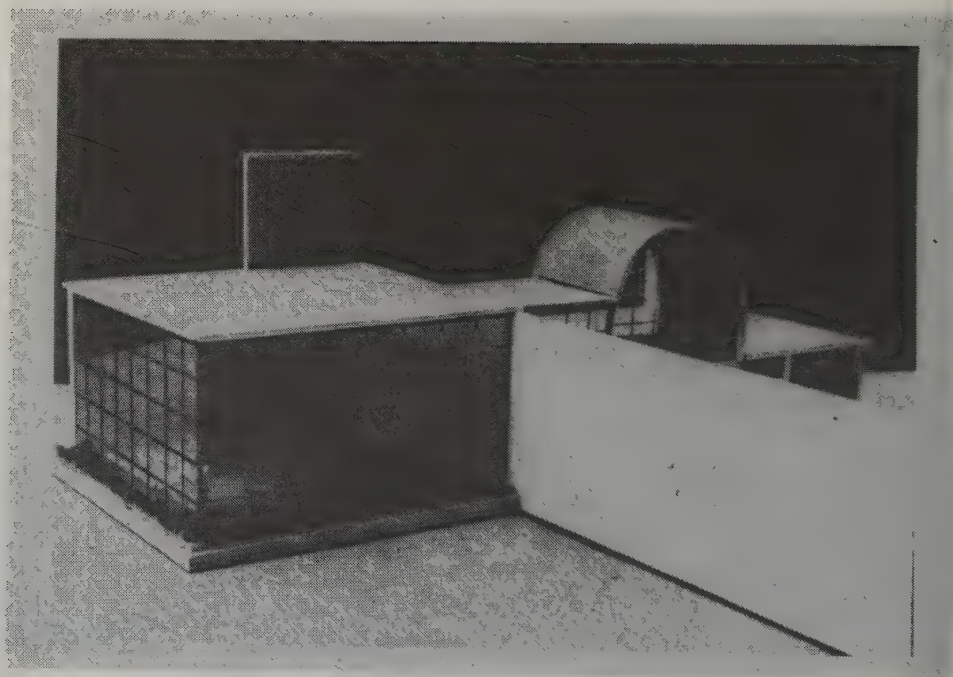
Katalognummer 8



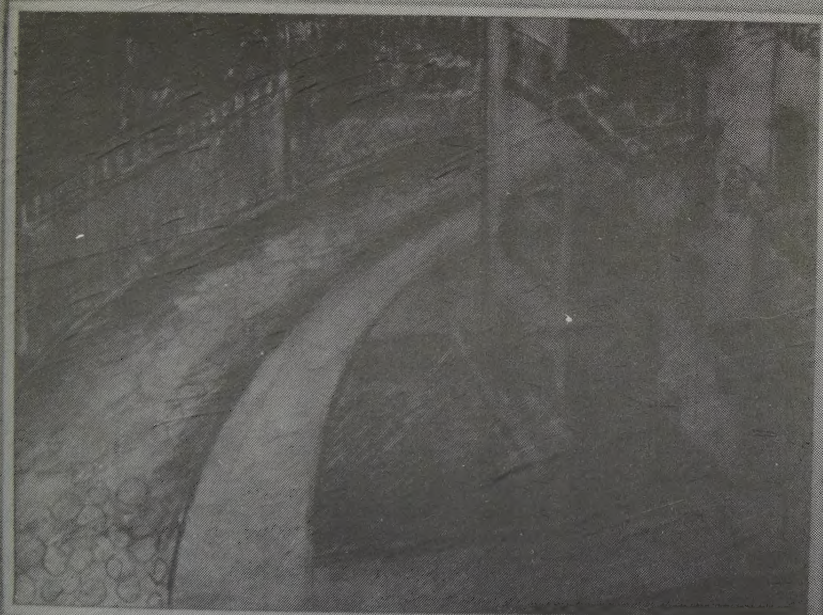
Katalognummer 11



Katalognummer 18



Katalognummer 23



atalognummer 36



Katalognummer 40



